

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 12 n. 1 | 2023

aA ccademia
university
press

Scritture della performance

vol. 12, n. 1
2023

direttore **Alessandro Pontremoli** Università degli Studi di Torino
vicedirettore **Antonio Pizzo** Università degli Studi di Torino

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi dell'Insubria
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Accademia Nazionale dei Lincei

comitato editoriale

Giacomo Albert Università degli Studi di Torino
Edoardo Giovanni Carlotti Università degli Studi di Torino
Roberta Carpani Università Cattolica del Sacro Cuore
Livia Cavaglieri Università degli Studi di Genova
Fabrizio Deriu Università degli Studi di Teramo
Roberta Ferraresi Università degli Studi di Cagliari
Fabrizio Fiaschini Università degli Studi di Pavia
Susanne Franco Università Ca' Foscari Venezia
Valentina Garavaglia Università IULM di Milano
Massimo Lenzi Università degli Studi di Torino
Leonardo Mancini Università degli Studi di Torino
Eva Marinai Università degli Studi di Pisa
Federica Mazzocchi Università degli Studi di Torino
Armando Petrini Università degli Studi di Torino
Annamaria Sapienza Università degli Studi di Salerno
Stefano Tomassini Università Iuav di Venezia

segreteria di redazione

Vincenza Di Vita, Rita Maria Fabris, Emanuele Giannasca, Matteo Tamborrino

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2023 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um



direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN 9791255000501

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis12-1
e sulla piattaforma <https://journals.openedition.org/mimesis/>

per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aA
ccademia
university
press

Indice

MJ, 12, 1 | 2023

SAGGI

La performance ininterrotta. Attori spettatori e Intelligenza Artificiale nello spazio fictional dei social media 5
Maria Grazia Berlangieri

«The play is full of echoes». La vocazione registica di Samuel Beckett 27
Grazia D'Arienzo

Io esigo la Merzbühne. Il teatro nella idea di arte totale di Kurt Schwitters 43
Donatella Mazza

«Je suis encore vivant!». Note sui Caligola di Carmelo Bene 57
Carlo Alberto Petrucci

L'affaire Lepage. Rappresentazione e presenza nello scenario della polemica su SLAV e Kanata 73
Daniela Sacco

“Pillole” destinate all'etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud 91
Anna Scalfaro

PUNTI DI VISTA

Cosmogonia Tanguy 125
Jean-Paul Manganaro

LETTURE E VISIONI

Valerian Svetlov e la danza ai tempi di Djagilev 129
Aurora Egidio

Inseguendo la giovane Duse 133
Antonia Liberto

ABSTRACTS	148
GLI AUTORI, LE AUTRICI	152
MIMESIS JOURNAL BOOKS	154

La performance ininterrotta

Attori spettatori e Intelligenza Artificiale nello spazio fictional dei social media

Maria Grazia Berlangieri

Introduzione

Qual è il ruolo dello spettatore sotto la pressione dei social media e delle tecnologie digitali?

Ho sottoposto questa domanda a ChatGPT, un prototipo di chatbot basato su intelligenza artificiale e machine learning sviluppato da OpenAI¹ specializzato nella conversazione con un utente umano che negli ultimi mesi sta suscitando, oltre che grande curiosità, molte polemiche. Segue la sua risposta:

Lo spettatore sotto la pressione dei social media e delle tecnologie digitali può avere un ruolo attivo o passivo. In molti casi, le tecnologie digitali consentono allo spettatore di diventare parte integrante della produzione e della diffusione di contenuti, ad esempio attraverso la condivisione di video, foto e altri tipi di media sui social media. In questo modo lo spettatore può diventare un produttore di contenuti e contribuire a plasmare la conversazione online. Inoltre, i social media e le tecnologie digitali possono anche essere utilizzati come mezzi di espressione creativa, permettendo agli utenti di condividere i loro pensieri, le loro opinioni e le loro idee con un ampio pubblico. Allo stesso tempo c'è il rischio che lo spettatore diventi passivo, consumando i contenuti senza riflettere criticamente su di essi e senza cercare fonti di informazione alternative. In questo modo, i social media e le tecnologie digitali possono avere un impatto negativo sulla capacità dello spettatore di pensare in modo critico e indipenden-

¹ OpenAI è un'organizzazione non a scopo di lucro di ricerca sull'intelligenza artificiale con lo scopo di promuovere e sviluppare un'intelligenza artificiale amichevole (*friendly AI*). Fondata nel tardo 2015, l'organizzazione, con sede a San Francisco, ha lo scopo di collaborare liberamente con altre istituzioni e ricercatori rendendo i suoi brevetti e ricerche aperti al pubblico. Tra i fondatori Elon Musk e Sam Altman. Fonte Wikipedia, <https://it.wikipedia.org/wiki/OpenAI> (ultima consultazione 7 gennaio 2023).

te. È importante che gli spettatori siano consapevoli di questi rischi e trovino un modo sano e bilanciato per utilizzare i social media e le tecnologie digitali.²

Appare evidente, seppur con perduranti limiti, il balzo in avanti dell'intelligenza artificiale (IA) nell'elaborare un testo compiuto e perfino equilibrato. Ma la sua capacità non si limita a questo; può infatti elaborare risposte ad esigenze creative come ad esempio scrivere un soggetto teatrale, o proporre le domande di una intervista. Altre IA come Midjourney³ producono invece immagini molto elaborate partendo da descrizioni testuali. Chiaramente l'inizio di questo articolo è una provocazione, l'apertura a una necessaria riflessione critica. Ciò di cui tratta questo articolo sono brevi storie di frontiera, o per meglio dire di spazi liminali che hanno al centro come forza centrifuga la tecnologia e, come suo opposto, la forza centripeta dello *spectatòrem*⁴ di "schermi luminosi" utilizzati grazie a interfacce utenti elaborate per distribuire ruoli, nuove forme di assegnazioni dei corpi, per mutuare un'espressione di Rancière.⁵ Queste "storie protesiche", apparentemente marginali, sono in qualche modo fuori dalla performance e tuttavia la convocano continuamente nell'equivoco (presente perfino nella suddetta risposta di ChatGPT) della riduzione dello spettatore in "attivo e passivo", presupponendo che lo *spectàre* sia (ideologicamente) una forma passiva di concoscenza. L'uso delle tecnologie presuppone, a dispetto del nostro "attivismo", sempre una passività data dalla parziale o totale incomprendimento dei processi tecnici ed economici che le determinano.

La tecnologia dunque amplifica la partecipazione attiva dell'essere umano o "solleva" il nostro spettatore da una reale partecipazione? Riferendosi al concetto di società dello spettacolo di Debord, Maurizio Ferraris nel suo *Documanità* scrive che «il pubblico televisivo e in generale i fruitori dei mass media classici sono stati tradizionalmente assunti come paradigmi della passività. C'era già in quella valutazione un tasso di enfasi retorica e di vaghezza semantica. Infatti cosa significa "essere passivi"?». ⁶ Secondo Ferraris, Debord trascura il fatto che l'attività è condizione

² Risposta di ChatGPT Dec 15 Version, 7 gennaio 2023.

³ Midjourney è un laboratorio di ricerca e il nome del programma di intelligenza artificiale che crea immagini da descrizioni testuali, <https://midjourney.com/home/?callbackUrl=%2Fapp%2F> (ultima consultazione 13 gennaio 2023).

⁴ Utilizzo l'etimologia latina per sottolineare la dimensione del "guardare", dello "stare a vedere" senza prendere parte.

⁵ Cfr. Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato* [2008], trad. it. di D. Mansella, DeriveApprodi, Roma 2018.

⁶ Questa asserzione di Ferraris si riferisce principalmente a Guy Debord e al suo *Società*

La performance ininterrotta

necessaria ma non sufficiente per ottenere la libertà. Seguendo il pensiero di Ferraris possiamo ritenere questo interrogativo ancor più valido se rapportato al comportamento degli umani sul web che è molto più “attivo” rispetto ai mass media classici in quanto il digitale è più “mobile” e non ancorato a un apparato tecnologico immobile quale per esempio la tv; inoltre gli utenti possono essere essi stessi (anche involontariamente) produttori a loro volta di contenuti.⁷ Ma per Ferraris la vera differenza rispetto ai mass media classici risiede più profondamente nel fatto che ogni comportamento (attivo o passivo) sul web viene trasformato in capitale. Ciò risiede nella circostanza per la quale «in un ambiente capace di archiviazione, anche la passività o il bisogno, possono essere capitalizzati, cioè trasformati in attività».⁸ Una nuova logica guida i nostri rapporti con le piattaforme digitali in cui rilasciamo immagini personali, comportamenti, azioni, perfino informazioni relative alla biosfera come il battito cardiaco. Queste informazioni vengono trasformate di fatto in documenti registrati e archiviati da un agente diverso da noi che li mutua in oggetti sociali, in un possibile capitale di cui siamo attori ma non reali costruttori, in quanto il vero costruttore è la piattaforma che effettua l'isteresi.⁹ Questo è un punto dirimente.

Alla luce di quanto esposto fin qui, la diade passivo e attivo non esaurisce la complessità in cui è calata la biosfera dello spettatore contemporaneo nel contesto tecnologico attuale. Non è adeguata neanche la concezione di tecnologia come mero strumento. L'avvento della registrazione digitale e dell'archiviabilità diffusa, addirittura quantistica,¹⁰ spingono l'essere

dello Spettacolo. Cfr. Maurizio Ferraris, *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, Edizioni Laterza, Bari-Roma 2021, p. 313.

⁷ Fin qui la mia analisi propone la visione filosofica di Maurizio Ferraris il quale sposta l'attenzione dall'attivismo presunto dei *prosumer* alla capitalizzazione delle piattaforme digitali, vere costruttrici di senso dei miliardi di imput immessi nella rete da parte degli utenti. Chiaramente in merito alla questione delle culture partecipative nell'era digitale e del rapporto tra vecchi e nuovi media imprescindibili sono gli studi di Henry Jenkins. Tra gli altri si segnalano i classici, Henry Jenkins, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York University Press, New York 2006; Henry Jenkins, *Confronting the challenges of participatory culture: media education for the 21st century*, MIT Press, Cambridge MA 2009; Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture*, New York University Press, New York 2013.

⁸ Maurizio Ferraris, *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, cit., p. 313.

⁹ Secondo il filosofo l'isteresi è la capitalizzazione dei significati e dei processi che si nascondono nella registrazione (digitale).

¹⁰ La tecnologia quantistica si basa sui principi fondamentali della fisica e promette di superare i limiti dei tradizionali elaboratori che processano dati tradotti in bit binari (0 o 1).

umano a un nuovo passo nella sua naturale relazione con l'artificiale;¹¹ oggi, ancor più, con l'avanzamento dell'intelligenza artificiale che determinerà nei prossimi anni un'altra cruciale pagina del "digital turn". Nella prima fase della diffusione del digitale, tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio degli anni Duemila, lo si riteneva un mero strumento di traduzione del mondo da analogico a digitale secondo il principio di copia e dematerializzazione della fonte originale. Ogni cosa può essere facilmente campionata e trasformata in un documento che però non è soltanto la mera funzione vicariale della fonte; bensì il digitale implica una potentissima capacità di ricavare plusvalore: cioè qualcosa che eccede per difetto o per eccesso la copia della fonte. I processi di digitalizzazione creano le condizioni tecniche affinché la fonte possa essere riaperta e manipolata.¹² Inoltre le nuove tecnologie e la diffusione della rete web hanno ulteriormente esacerbato quello che Marshall McLuhan ha definito collasso del rapporto causale,¹³ al punto tale che la "registrazione" precede o convive con l'evento, in quanto la registrazione digitale lo codifica e lo diffonde in real-time sulle piattaforme web.¹⁴ Il web infatti è il più grande apparato di registrazione esistente con 23 miliardi di dispositivi connessi e produce più documenti di qualsiasi fabbrica al mondo. Byung-Chul Han riprendendo il pensiero di Vilém Flusser¹⁵ parla di «impero neoliberalista della prestazione» in cui i social network rafforzano la costrizione alla comunicazione poiché maggiore comunicazione (digitale) equivale a maggiore capitale.¹⁶ Questa iperproduzione e diffusione di informazioni è possibile grazie alla generale demedializzazione che «porta a compimento l'epoca della *rappresentazione*. Oggi ciascuno vuole essere *presente* e *presentare* la propria opinione senza alcun intermediario. La *rappresentazione* cede il posto alla *presenza* e alla

¹¹ Mi riferisco a quella corrente di pensiero che spazia da Arnold Gehlen ad André Leroi-Gourhan, da Walter Benjamin a Pietro Montani, per citarne in maniera parzialissima solo alcuni.

¹² Cfr. Maria Grazia Berlangieri, *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale, nuove tecnologie e transmedialità*, Bordeaux Edizioni, Roma 2021.

¹³ Marshall McLuhan parla di collasso del rapporto causale originato dalla velocità dei mezzi di comunicazione di massa dell'era elettrica, cfr. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964], *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 1964, ripubblicato nel 2015.

¹⁴ Cfr. Maurizio Ferraris, *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, cit. pp. 6-7.

¹⁵ Si veda, tra gli altri, Vilém Flusser, *La cultura dei media* [1997], a cura di A. Borsari, trad. it. di T. Cavallo, Bruno Mondadori, Milano 2004.

¹⁶ Byung-Chul Han, *Nello sciame. Visioni del digitale* [2013], Nottetempo, Milano 2015, pp. 48-51.

La performance ininterrotta

co-presenza».¹⁷ Claire Bishop parla invece di “performative turn of culture” e riprende il concetto di “performer virtuoso” di Paolo Virno:

the performative turn of culture more generally, through theories of post-Fordist labor. As Jon McKenzie argues in *Perform or Else* (2001), neoliberal economies are fixated on performance as an index of evaluation; performance has become the regulatory ideal of our time, replacing Foucault’s idea of disciplinary surveillance. [...] Paolo Virno, for example, has argued that post-Fordism turns us all into virtuoso performers, since the basis of labor is no longer the production of a commodity as end-product (as it was on the Fordist production line), but today is a communicational act, designed for an audience; it is the fulfillment of an action internal to the action itself. In his account, wage labor is based around the possession (and performance) of aesthetic tastes, affects, emotions, and – most importantly – «linguistic cooperation». Today we are all virtuosic performers.¹⁸

Grazie al fatto che la registrazione digitale utilizza un codice sostanzialmente unico per tradurre immagini, suoni, numeri, lettere, dati biologici, ecc. e che le interfacce software sono elaborate affinché gli utenti le utilizzino facilmente e per lo più gratuitamente, ogni persona ha una esponenziale capacità produttiva di documenti (nell’accezione fin qui esposta). I confini tra cosa è materiale e immateriale, naturale e artificiale, sono sempre più sfumati e il tempo che passiamo all’interno delle piattaforme per comunicare, mangiare, acquistare beni di consumo o esperienze di vita, è tale che si è letteralmente fuori dalla storia umana se si è fuori da questa registrazione perpetua della propria esistenza. Questa incessante richiesta di “capitale documediale” ridefinisce il perimetro della rappresentazione del mondo e di noi stessi. Anche in ambito artistico, i surrogati tecnologici, per così dire, competono con le competenze di sceneggiatori o attori, illustratori, ecc. Oltre a ciò, il lavoro di questi ultimi galleggia in un mare di post disan-

¹⁷ Ivi, pp. 30-31.

¹⁸ Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention*, «The Drama Review», LXII, n. 2 (Summer 2018), pp. 22-42: 23; la Bishop cita Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), Los Angeles 2004, pp. 52-65. Per un approfondimento si veda inoltre Jon McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, London 2001; In merito alla relazione tra economia capitalista, emozioni e cultura popolare, in particolare attraverso i media, si vedano gli studi di Eva Illouz, tra cui Eva Illouz, *Cold Intimacies, The Making of Emotional Capitalism*, Polity Press, 2007; *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help*, University of California Press, 2008; Eitan Wilf & Eva Illouz, *Dynamic branding: The case of Oprah Winfrey*, «Women & Performance: a journal of feminist theory», 18, 1 (2008), pp. 71-84.

corati dagli eventi che li producono e tra milioni di contenuti di utenti *prosumer* disposti a inscenare o a esporre il proprio corpo in una sorta di rito collettivo senza precedenti nella storia dell'umanità. Registrati in tempo reale su miliardi di dispositivi elettronici in tutto il mondo, i singoli fenomeni di per sé trascurabili come la foto di una cena, o la danza virale di danzatori non professionisti, diventano parte di quello che Martina Panelli ha descritto come un unico rito di identificazione collettiva. Il pubblico da un lato subisce una uniformazione, dall'altro partecipa a un'intenzione condivisa, quella di somigliare ad un'unica immagine in perenne via di formazione.¹⁹ La relazione centripeta e centrifuga tra tecnologie digitali ed essere umani è caratterizzata in qualche modo da quella che Rancière ha definito una redistribuzione di spazi e di tempi comuni, che sposta il confine "poliziesco" tra chi sa, sa fare, vedere, ecc. da quanti non ne sarebbero capaci. Ad esserne capaci oggi sono anche le "macchine" stesse e non solo il pubblico; anzi gli spettatori acquisiscono fenomenologicamente competenze proprio per le capacità algoritmiche della macchina e delle sue interfacce complesse: quanto più la macchina rende in grado il pubblico di agire, tanto più registra, e se registra impara creando plusvalore autonomamente. I dati, le azioni, i feedback e perfino i comportamenti passivi come il semplice "scroll" annoiato, allenano gli algoritmi dietro la macchina, incluso quelli degli apparati dei social media. Come già detto, questa relazione tra macchina e utente è mediata dall'interfaccia che per prima assegna nuovi ruoli ai corpi degli spettatori. Quando parlo di interfaccia estendo il significato ristretto di interfaccia utente (anche conosciuta come UI, dall'inglese *User Interface*) al significato generale del termine che indica l'area o la superficie sulla quale due entità qualitativamente differenti si incontrano. Non è quello che da sempre fa una performance attraverso le interfacce architettoniche, sceniche, ecc. con il suo pubblico? Ma lo spettatore contemporaneo per essere presente si "rappresenta" in un evento (che sia una cena, un concerto, un viaggio) con un "selfie", un'immagine di sé nell'evento. Cioè la "digitalizzazione di se stesso nell'evento" è la condizione minima per esistere in un ecosistema social (digitale) dove la presenza e l'esistenza sono certificate attraverso la pubblicazione di un post. Questa certificazione della propria presenza nell'evento è supportata da un editing del proprio corpo attraverso i tools messi a disposizione dalle

¹⁹ L'editing del Sé nei nuovi media è oggetto di studio di Federica Villa. Cfr. Martina Panelli, *Souvenir*, in Federica Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012, p. 203-238.

La performance ininterrotta

molte app, come ad esempio i filtri 2D e 3D in realtà aumentata. D'altro lato la "presenza" nelle reti social viene letteralmente gestita da algoritmi che tracciano e analizzano i contenuti pubblicati dagli utenti tenendo conto di tutti i metadati (incluse le didascalie e i testi applicati alle immagini), gli hashtag e le metriche di coinvolgimento.²⁰ Gli algoritmi delle piattaforme social hanno lo scopo di rendere facile l'accesso ai contenuti e aumentare "la presenza" delle persone sulla stessa piattaforma. Al contempo, come detto, gli utenti utilizzano le interfacce delle varie applicazioni editando i propri contenuti (e quindi loro stessi) per essere "leggibili" dalle piattaforme social e dalla loro "audience". È interessante per esempio la raccolta d'immagini del profilo @insta_repeat²¹ che ha clusterizzato i post di utenti diversissimi che producono nel tempo immagini quasi identiche e che hanno un'estetica comune (color palettes, inquadrature, ecc.).²² Per quanto siano personali i nostri contenuti, questi ultimi sono fortemente influenzati dal linguaggio della piattaforma social le cui interfacce sono sofisticatissimi prodotti di design. Si può dire che è valido già quanto rilevava Marshall McLuhan sul linguaggio fortemente influenzabile dall'intrusione di un qualsiasi senso meccanicamente esteso.²³ L'azione dell'utente su queste piattaforme è duplice quindi: da un lato "digitalizza" attraverso la camera del proprio smartphone; dall'altro performa se stesso, aderendo all'estetica, quindi al linguaggio, della piattaforma che lo "pubblica". Peter Sokolowski, direttore del dizionario Merriam-Webster, parlando dell'inclusione nel loro dizionario del verbo "to instagram", ha dichiarato che tale inserimento è dovuto alla popolarità dei social media che rendono l'esistenza di molte persone "una specie di performance". *Instagrammare* è uno dei diversi canali attraverso i quali si esprime e definisce la propria identità.²⁴ Emerge quindi un nuovo "soggetto digitale", frutto del processo di dataficazione la cui esistenza online e offline è fortemente interconnessa. È

²⁰ Le metriche di coinvolgimento indicano quante volte si è verificata un'interazione con un video o un canale.

²¹ @insta_repeat, https://www.instagram.com/insta_repeat/ (ultima consultazione 3 aprile 2023).

²² Lev Manovich ha dedicato uno studio sulla relazione tra immagine e la piattaforma Instagram, cfr. Lev Manovich, *Instagram and Contemporary Image*, Creative Commons license, 2017, <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>.

²³ Cfr. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962.

²⁴ Simone Cosimi, *Instagram diventa verbo: è nel nuovo dizionario Merriam-Webster*, https://www.repubblica.it/tecnologia/social-network/2018/09/05/news/instagram_diventa_verbo_e_nel_nuovo_dizionario_merriam-webster-205661721/ (ultima consultazione 3 aprile 2023).

questo stesso soggetto digitale, come sostiene la studiosa Olga Goriunova, a immettere i dati digitali (volontariamente o non) i quali sono frutto di una mediazione algoritmica con le relative interferenze.²⁵ Questa mediazione algoritmica definisce l'identità contemporanea, quindi anche la nuova attorialità e spettatorialità digitale. Seguendo questa mediazione esploreremo ora alcuni casi studio che da un lato illustrano l'uso delle tecnologie, in particolare dell'AI, nell'ambito della performance attoriale; dall'altro, lo spazio delle piattaforme online come spazio *fictional* in cui i profili acquisiscono lo statuto di dichiarati *character*, interpretati da attori in carne e ossa, ma soprattutto da attori virtuali, come nel caso dei *fictional influencer*. Questi casi liminali vogliono far riflettere su come i micro processi tecnici determinano (da sempre) i macro processi di alterazione della "presenza" digitale che è fortemente mediata dagli algoritmi. Di contro e in qualche modo a margine, un accenno alla resilienza di spettatori e creativi nell'utilizzo dei social media come spazi narrativi, in una prospettiva più ampia di emancipazione dal concetto dicotomico di attivo-passivo in relazione al più complesso paradigma delle nuove tecnologie digitali.

IA e la performance attoriale

L'artista Miltos Manetas parla di un impossibile ritorno per gli esseri umani a una unilaterale dimensione analogica: «To go fully analog would be impossible. It would require us to drop away from GDR (Global Description of Reality) which is based entirely on being digitalized».²⁶ Un'umanità non più "full analog" si declina anche nei processi teatrali e performativi, come in quelli cinematografici. L'esponenziale crescita dell'intelligenza artificiale (IA) rafforzerà questa tendenza.²⁷ L'IA ha le potenzialità per essere utilizzata in molti ambiti, dalla generazione automatica di testi alla creazione di personaggi.²⁸ Può essere usata per generare automaticamen-

²⁵ Olga Goriunova, *The Digital Subject: People as Data as Persons*, «Theory, Culture and Society», 36, 6 (2019), p. 129.

²⁶ Miltos Manetas, *Metascreen*, <http://timeline.manetas.com/texts/Metascreen/> (ultima consultazione 27 marzo 2023)

²⁷ Tra le altre cose la Commissione Europea nel febbraio del 2022 ha commissionato uno studio sulle opportunità e sfide che potenzialmente affronteranno anche i settori artistici e culturali in relazione allo sviluppo dell'AI. Commissione Europea, *Opportunities and challenges of artificial intelligence technologies for the cultural and creative sectors*, febbraio 2022, <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/359880c1-a4dc-11ec-83e1-01aa75ed71a1/language-en> (ultima consultazione 7 aprile 2023).

²⁸ Per un approfondimento rimando all'articolato lavoro interdisciplinare di Antonio Pizzo,

La performance ininterrotta

te caratterizzazioni per personaggi in un'opera teatrale, inclusi tratti del loro carattere e del loro background. Utilizzando algoritmi di generazione di immagini e video si possono creare visualizzazioni virtuali del palcoscenico o può essere utilizzata per controllare i movimenti di personaggi animatronici o di robot, per creare esperienze teatrali interattive in cui il pubblico ha il controllo sull'evolversi della trama o l'esito finale dell'opera. Analizzando quanto già è in atto, si può ritenere che l'IA abbia la potenzialità di riscrivere perfino la performance attoriale. Negli ultimi anni sta rendendo in parte obsolete anche le tecnologie 3D che imitano digitalmente una modellazione scultorea di un volto e un corpo, quindi ancorata a un'abilità umana di disegnare e scolpire una figura, seppur virtualmente, lasciando in qualche modo traccia della sintesi CGI, quindi conservando una marca di artificiale. All'intelligenza artificiale basta un'istruzione e un database di riferimento dal quale attingere informazioni per sintetizzare in maniera automatizzata un volto di una persona dalle sembianze umane senza alcun segno fittizio evidente. I così detti deep fake sono il risultato degli studi sulla visione artificiale che si concentra sull'elaborazione al computer d'immagini e video digitali utilizzando prevalentemente l'IA e in particolare le reti neurali e il machine learning. Tra i primi esperimenti dobbiamo risalire al 1997 e al progetto *Video Rewrite* che utilizza filmati esistenti per creare automaticamente un nuovo video di una persona che recita parole che non ha pronunciato nel filmato originale. *Video Rewrite* etichetta automaticamente i fonemi nei dati di addestramento e nella nuova traccia audio. Riordina le immagini delle bocche nei filmati in modo che corrispondano alla sequenza di fonemi della nuova traccia audio mediante tecniche di morphing.²⁹ Oggi, la maggior potenza di calcolo fa sì che gli algoritmi possano processare meglio e più velocemente una maggior quantità di dati arrivando a risultati sorprendenti. A tal punto che la sostituzione di volti reali con volti totalmente sintetici prodotti dall'IA è diventato un tema complesso che investe moltissimi ambiti, dall'infor-

Vincenzo Lombardo e Rossana Damiano. Cfr. *Interactive Storytelling. Teorie e pratiche del racconto dagli ipertesti all'Intelligenza Artificiale*, Dino Audino, Roma 2020; Rossana Damiano, Vincenzo Lombardo, Antonio Pizzo, *Studying and designing emotions in live interactions with the audience*, «Multimedia Tools and Applications Journal», 80, 6711- 6736 (2021); Rossana Damiano, Vincenzo Lombardo, Giulia Monticone, *Artificial Intelligence for Dramatic Performance*, in: Alviano, M., Greco, G., Scarcello, F. (eds) *AI*IA 2019 – Advances in Artificial Intelligence. AI*IA 2019. Lecture Notes in Computer Science*, vol 11946, Springer, 2019, pp. 542–557.

²⁹ Christoph Bregler, Michele Covell, Malcolm Slaney, *Video Rewrite: Driving Visual Speech with Audio*, SIGGRAPH '97: Proceedings of the 24th International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques, 1997, pp. 353–360.

mazione al mondo dell'arte.³⁰ Si possono mettere alla prova le proprie capacità di distinguere un volto fake da una persona reale sul sito *Which face is real*.³¹ Attraverso un gioco comparativo di foto di due volti, si è invitati a scegliere quali dei due siano per l'appunto reali. Se si sbaglia (come spesso accade) il sito lo segnala. Progetti del genere utilizzano un metodo di apprendimento automatico noto come generative adversarial network (o GAN) per generare i loro fake. Queste reti operano esaminando enormi quantità di dati (in questo caso, molti ritratti di persone reali), imparando i modelli al loro interno e cercando poi di replicare ciò che hanno visto. Il motivo per cui le GAN sono così efficaci è che si testano da sole. Una parte della rete genera i volti e l'altra li confronta con i dati di addestramento. E spesso siamo noi utenti a perfezionare, o meglio allenare queste reti neurali. In questo caso, per esempio se si riesce a notare la differenza, il generatore viene rimandato "al tavolo da disegno" per migliorare il suo lavoro: «Think of it like a strict art teacher who won't let you leave the class until you draw the right number of eyes on your charcoal portrait. There's no room for AI Picassos — realism only».³² L'utilizzo dell'intelligenza artificiale ha apportato stravolgimenti anche nell'ambito dei vfx cinematografici.³³ Tra i diversi esempi, nella serie tv *The Mandalorian* (uno dei tanti spin off dell'universo Star Wars) nell'ultimo episodio appare un giovane Luke Skywalker ricreato sovrapponendo in CGI le immagini di repertorio al volto di una comparsa (il suo interprete Mark Hamill ha oggi quasi 70 anni). Ma cito questo caso soprattutto per rimarcare ancora una volta il continuo ribaltamento tra ruolo attivo e passivo di un pubblico

³⁰ James Vincent, *Can you tell the difference between a real face and an AI-generated fake?*, «The Verge», 3 marzo 2019, <https://www.theverge.com/2019/3/3/18244984/ai-generated-fake-which-face-is-real-test-stylegan> (ultima consultazione 4 gennaio 2023). In questo articolo tocco tangenzialmente il dibattito intorno l'IA *text-to-image* che coinvolge soprattutto il mondo dell'arte e alla possibile nuova arte del *prompt*, cioè appunto la capacità descrittiva e testuale dell'utente nel formulare una richiesta all'IA per elaborare una immagine complessa. Rimando tra gli altri all'interessante articolo di Vanni Santoni, *L'intelligenza artificiale divide gli artisti*, in «L'essenziale», <https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/vanni-santoni/2023/02/17/intelligenza-artificiale-arte> (ultima consultazione 10 aprile 2023).

³¹ *Which face is real* è stato sviluppato da Jevin West e Carl Bergstrom presso l'Università di Washington quale parte del Calling Bullshit project, <https://www.whichfaceisreal.com/>, (ultima consultazione 4 gennaio 2023). Per un approfondimento vedi anche Jevin West, Carl Bergstrom, *Calling Bullshit: The Art of Skepticism in a Data-Driven World*, Penguin Random House Trade Paperbacks, 2021.

³² James Vincent, *Can you tell the difference between a real face and an AI-generated fake?*, cit.

³³ Marco Consoli, *Nuovo cinema algoritmo*, <https://www.wired.it/article/intelligenza-artificiale-cinema/> (questi e i successivi url sono stati consultati l'ultima volta il 9 gennaio 2023).

La performance ininterrotta

che si stratifica in una community virtuale e che mette in circolo non solo opinioni e gusti, ma anche le proprie competenze. Infatti il risultato vfx del giovane Luke non è stato gradito da molti dei fan dell'universo narrativo di Star Wars, muovendo numerose critiche, tra queste quelle dell'utente You Tube: @Shamook, la cui pagina ha 127.000 iscritti e offre numerosi deep fake cinematografici diventati popolari per "innestare" e sostituire il volto di un attore con quello di un altro.³⁴ @Shamook ha caricato su You Tube un video con la comparazione di Luke Skywalker in CGI e la sua versione utilizzando il deep fake. Il risultato è stato così nettamente superiore alla produzione ufficiale che il video ha realizzato 3,8 milioni di visualizzazioni attirando l'attenzione di George Lucas che ha offerto un lavoro al suo "critico" fan come Senior Facial Capture Artist.³⁵ Un altro interessante esempio è quello realizzato per il documentario *Welcome to Chechnya*³⁶ – il racconto del tentativo di alcuni omosessuali di fuggire dalla Cecenia dove sarebbero arrestati e torturati – in cui i volti degli intervistati sono sostituiti tramite deep fake con quello di attivisti, al fine di proteggerne l'identità. Ma l'intelligenza artificiale si spinge fino alla performance attoriale. Il regista Scott Mann dopo aver diretto Robert De Niro in *Bus 657* si era accorto che nel doppiaggio, per aderire ai movimenti labiali, il significato di alcune battute veniva stravolto. In seguito il regista ha cofondato una start-up di nome Flawless che sfrutta l'intelligenza artificiale per sincronizzare i dialoghi tradotti al movimento reale delle labbra degli attori. Partendo da studi svolti da Christian Theobalt, direttore del Visual Computing and Artificial Intelligence Department Max Planck Institute for Informatics, Flawless ha sviluppato un proprio algoritmo che, a differenza del deep fake tradizionale, si concentra esclusivamente sul labiale. Il doppiatore recita le battute tradotte in maniera fedele all'originale, perché non deve più preoccuparsi dei movimenti labiali; è poi il software a ricrearli artificialmente per farli coincidere col parlato. Ma intervenire sulle espressioni facciali di un attore potrebbe non limitarsi a questo. Tra le altre, Deepdub, una start-up Israeliana di base a Tel Aviv, usa l'IA e il deep learning per analizzare una registrazione di una voce e ricostruirla. Deepdub infatti è capace di riprodurre digitalmente la voce

³⁴ @Shamook, <https://www.youtube.com/@Shamook>.

³⁵ Paolo Armelli, *Lucasfilm ha assunto un fan per un video deepfake di The Mandalorian migliore dell'originale*, <https://www.wired.it/play/televisione/2021/07/28/lucasfilm-assunto-fan-critica-mandalorian/> (ultima consultazione marzo 2023).

³⁶ *Welcome to Chechnya*, film documentario di David France, HBO 2020, <https://www.hbo.com/movies/welcome-to-chechnya> (ultima consultazione marzo 2023).

originale di un attore traducendola in un'altra lingua.³⁷ L'utilizzo del deepfake suscita chiaramente già diverse perplessità in ambito attoriale. L'attore Robert Pattinson ha dovuto denunciare un suo deepfake il cui profilo aveva raggiunto un milione di followers. L'attore Keanu Reeves ha inserito ormai da diversi anni una clausola nei suoi contratti che impedisce che la sua recitazione venga manipolata digitalmente senza il suo esplicito permesso poiché immettono espressivamente, secondo l'attore, qualcosa che non gli appartiene.³⁸ Gli esempi fin qui esposti illustrano alcuni confini che possono essere valicati nell'utilizzo dell'IA. Tuttavia l'esposizione continua (anche attraverso all'accesso di massa dell'utilizzo dell'IA) "allena" di contro una nuova audience ad accettare questa "artificialità" come contenuto fruibile e manipolabile.

L'interferenza algoritmica delle piattaforme e lo spazio fictional

L'IA negli ultimi anni è al centro dei processi produttivi delle piattaforme digitali. Viene utilizzata per analizzare i dati dell'utente per fornire contenuti personalizzati con il rischio di creare una "bolla di filtro" che limita la loro esposizione a opinioni diverse. Viene usata tra le altre cose per monitorare le attività dei concorrenti sui social media, come l'interazione con i clienti e la pubblicità, ma anche per modellare il comportamento degli utenti stessi attraverso tecniche di persuasione, cioè inducendoli a interagire con la piattaforma in modo specifico, ad esempio utilizzando le notifiche push o giochi interattivi. Questa forte interferenza si innesta in processi complessi avviati da decenni. Come abbiamo visto, il confine tra finzionale e reale, tra artificiale e umano, si assottiglia se non addirittura ibrida. Oltre a ciò, secondo la studiosa Nancy K. Baym, i nuovi media aumentano la richiesta di costruire e mantenere relazioni continue, sostituendo il concetto di clienti e di committenti con un'imitazione di una rete amicale e familiare.³⁹ In linea con questa riflessione possiamo inquadrare il lavoro dell'azienda statunitense FOURFRONT - Entertainment with a social life,⁴⁰ co-fondata dallo sceneggiatore Ilan Benjamin. La start-up ha creato

³⁷ Deepdub.ai, <https://deepdub.ai/> (ultima consultazione 10 gennaio 2023).

³⁸ *Keanu Reeves contro tecnologie IA e Deepfake*, https://www.hwupgrade.it/news/web/keanu-reeves-contro-tecnologie-ia-e-deepfake-nel-suo-contratto-una-clausola-apposita_114195.html (ultima consultazione marzo 2023).

³⁹ Nancy K. Baym, *Connect With Your Audience! The Relational Labor of Connection*, «Communication Review», 18, 1, (2015) p. 20.

⁴⁰ FourFront - Entertainment with a social life, <https://www.fourfrontmedia.com/> (ultima consultazione 10 dicembre 2022).

La performance ininterrotta

dei fictional characters interpretati da attori che recitano uno script e che possono essere seguiti sulla piattaforma TikTok. Ovvero degli attori professionisti interpretano persone comuni che attraverso le loro attività online diventando influencer, al fine di promuovere prodotti o servizi e per influenzare il pubblico. Gli account TikTok gestiti dall'azienda FourFront hanno totalizzato 1,93 milioni di follower e oltre 281 milioni di visualizzazioni. Secondo Benjamin, la narrazione di FourFront è progettata per far sì che gli spettatori si affezionino più ai personaggi che alle decisioni della trama, rifuggendo dal modello “scegli tu la tua avventura” che aziende come Netflix hanno adottato negli ultimi anni con speciali come *Black Mirror: Bandersnatch*.⁴¹ Gli spettatori possono interagire con i personaggi nei commenti dei loro video, e a volte sono gli stessi account a rispondere: «We call it the evolution of motion pictures into living pictures. Stories that feel alive and live beyond your screen».⁴² Per raggiungere questi obiettivi la startup ha un team di scrittura, produzione, post-produzione, social media e sviluppo (orientati in particolare alle esperienze interattive virtuali) che contribuiscono a creare contenuti per TikTok e a gestire gli account fittizi dell'azienda. Da un punto di vista produttivo, come già accennato, quanto esposto fin qui ricade in quello che Nancy K. Baym ha definito “relational labour”. «I define “relational labor” as the ongoing, interactive, affective, material, and cognitive work of communicating with people over time to create structures that can support continued work».⁴³ Il lavoro relazionale secondo la studiosa assomiglia al “performare un'affinità” a fini esclusivamente economici⁴⁴. Per performare queste attività i contenuti devono essere strutturati dovendo tener conto dell'interferenza degli algoritmi delle piattaforme, cioè quell'insieme di regole che classificano i contenuti sulle piattaforme stesse, decidendo quali contenuti mostrare e in che ordine per tutti i feed, la pagina Esplora, i Reel, le pagine di hashtag ecc. di tutti gli utenti. È su questo territorio che la startup FourFront rielabora il proprio modello produttivo volto ad aumentare la capacità del

⁴¹ *Black Mirror: Bandersnatch* è un film interattivo distribuito sulla piattaforma di streaming Netflix in cui gli spettatori possono scegliere come proseguire la trama attraverso scelte multiple.

⁴² Ilian Benjamin, dichiarazione rilasciata a Palmer Haasch, *Your favorite TikTok influencer might be fictional*, «Insider», <https://www.insider.com/fictional-tiktok-characters-fourfront-influencers-2021-10> (ultima consultazione 10 dicembre 2022).

⁴³ Nancy K. Baym, *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimate work of connection*, New York University Press, New York 2018, p.19.

⁴⁴ Ivi, p. 20.

pubblico di interagire con i personaggi, ricorrendo anche alla tecnologia AI per automatizzare le comunicazioni. Ad esempio uno dei personaggi di FourFront ha invitato il pubblico a chattare con un chatbot programmato per rispondere nelle vesti di un altro personaggio immaginario. Ciò avviene su un server Discord, una piattaforma lanciata nel 2015 per condividere e comunicare con persone con interessi simili, popolare soprattutto tra la comunità di *gamers* in quanto offre ai giocatori di videogiochi un modo per comunicare tra loro e sviluppare una comunità al di fuori dei giochi stessi.⁴⁵ Il chatbot di Discord sono vari, uno si chiama Clyde e nei primi mesi del 2023 ha integrato l'AI di Chat GPT di Open AI, per meglio rispondere alle domande e chattare con gli utenti.⁴⁶ Sempre all'interno di Discord un altro chatbot che modella la relazione tra utenti e la piattaforma è IdleRPG il quale è capace di organizzare un gioco di ruolo testuale creando un mondo immaginario in cui gli utenti a loro volta possono creare personaggi, completare missioni e guadagnare ricompense. L'automazione della comunicazione online renderà sempre più personalizzabili e interattivi i contenuti su vasta scala attraverso l'uso dell'IA. Saranno le "macchine" a "performare le affinità" rendendo obsoleto in un istante il ruolo "degli attori online" che già si contendono lo spazio fictional delle piattaforme con i virtual influencer, cioè personaggi completamente realizzati in 3D che interpretano a loro volta persone reali in carne ed ossa e che permeano attraverso i loro post l'immaginario ibrido di una umanità che convive con la sua rappresentazione virtuale. È il caso per esempio di Miquela Sousa, conosciuta con il suo account @lilmiquela, una virtual influencer, ovvero un CGI character⁴⁷ ideato nel 2016 da Trevor McFedries and Sara DeCou per Brud, un'agenzia creativa di Los Angeles dietro alla quale ci sono grandi investitori della Silicon Valley. Un investitore anonimo della società Brud ha dichiarato al blog TechCrunch che nessuno avrebbe creduto che @lilmiquela fosse umana e così hanno scritto una storyline su una crisi di coscienza sulla finzionalità del suo essere riferendosi – quindi citando – l'immaginario degli spettatori di film quali *AI*, *Ex machina*, *Her*: «the

⁴⁵ KC Ifeanyi, *This company is revolutionizing TV through TikTok*, <https://www.fastcompany.com/90682632/this-company-is-revolutionizing-tv-through-tiktok> (ultima consultazione marzo 2023).

⁴⁶ All'interno di Discord, inoltre, sarà possibile creare dei riassunti delle chat generati dall'intelligenza artificiale e gli amministratori di Discord potranno moderare i server, <https://www.ceotech.it/discord-testa-il-chatbot-clyde-alimentato-da-chatgpt/> (ultima consultazione marzo 2023).

⁴⁷ Acronimo di computer-generated imagery.

self-aware android rebelling against her creator with a feminist and racial aware twist». ⁴⁸ Oltre Miquela la più importante influencer virtuale è Shudu, creata dall'ex fotografo britannico Cameron-James Wilson. Dopo un decennio di lavoro nella moda, rimasto disincantato dal settore dove “niente rappresenta davvero la realtà”, realizza fotomodelle virtuali con strumenti di animazione 3D (per Wilson la fotografia è uno strumento “arcaico”). ⁴⁹ Finzione e autenticità sono domini permeabili e perfino interscambiabili del “sensibile” tradotto da un potente ed universale metalinguaggio digitale. È chiaro che, come ha scritto Valerio di Paola, le strategie di rappresentazione dell'immagine del corpo di attrici e attori attraverso i social network utilizzano recuperi e sopravvivenze di pratiche di design già consolidate e collegabili al divismo classico. ⁵⁰ Aggiungerei che non fa differenza se i corpi degli attori (o perfino degli spettatori) siano reali o artificiali, anzi l'interscambio tra queste dimensioni contribuisce ad un'unica, a volte equivoca, rappresentazione. Cioè i soggetti digitali, “attori” o “spettatori” che siano, hanno una valenza ontologica a sé stante. Secondo la studiosa Goriunova “la ‘rappresentazione’ della persona digitale non è una rappresentazione ed è rischioso “costruire la soggettività (umana) e il soggetto digitale in modo categorico e alla maniera di una corrispondenza uno-a-uno”. ⁵¹ Ancora una volta bisogna rifuggire dall'idea del digitale come copia immateriale, anche e soprattutto quando dobbiamo definire un'umanità non più *full analog*. Possiamo fare l'esempio delle *challenges* ⁵² che coinvolgono milioni di utenti da ogni angolo del mondo sul social TikTok, stereotipate danze su un'unica musica. Queste sfide prevedono che gli utenti creino e condividano brevi video di se stessi mentre ballano

⁴⁸ Alice E. Marwick, *The Algorithmic Celebrity: The future of Internet fame and Microcelebrity Studies*, in *Microcelebrity around the Globe, approaches to cultures of internet fame*, a cura di Crystal Abidin, Megan Lindsay Brown, Emerald Publishing, Bingley 2019, p. 162.

⁴⁹ Emilia Petrarca, *Body Con Job Miquela Sousa has over 1 million followers on Instagram and was recently hacked by a Trump troll. But she isn't real*, <https://www.thecut.com/2018/05/lil-miquela-digital-avatar-instagram-influencer.html> (ultima consultazione 4 gennaio 2023).

⁵⁰ Cfr. Valerio Di Paola, *Corpi condivisi: progettare l'immagine dell'attore per i contenuti promozionali transmediali*, BT, 137, (2022), pp. 207-228.

⁵¹ Olga Goriunova, *The Digital Subject: People as Data as Persons*, cit., p. 129.

⁵² Le *challenges* sono “sfide” che vengono lanciate su TikTok, si trovano nella *home* del social, nella sezione “Scopri”. Coprono una vasta gamma di argomenti e temi: *comedy*, *ballo*, *recitazione*, *cucina*, *sport* ecc. La descrizione di come partecipare alla *challenge* viene fornita direttamente da TikTok nella didascalia del titolo della *challenge* che corrisponde sempre a un hashtag #. Basterà quindi cliccare sull'hashtag in questione e seguire le indicazioni riportate. Ogni utente le interpreta e può crearne delle nuove.

una canzone o una coreografia specifica. Tra tutti i casi quello che mi sembra più interessante ai fini del discorso è la *Fortnite Dance*, una serie di *emotes*⁵³ (animated dance moves) introdotte nel popolare videogioco Fortnite. Possono essere usate per comunicare con i membri della squadra o per distrarre o ingannare gli avversari. Queste *emotes* hanno guadagnato una vasta popolarità sui social media e sono state utilizzate in una serie di tendenze di ballo virali. In Fortnite sono disponibili centinaia di *emotes* diverse, che vanno da semplici passi di danza ad animazioni più elaborate e creative. Alcune delle più popolari quali *Take the L*, *Hype* e *Orange Justice* sono diventate un fenomeno culturale, uscendo dalla virtualità del videogioco per essere utilizzate come piccole coreografie dalle persone: famoso il caso del calciatore francese Griezmann che per festeggiare un goal mima l'*emote Take the L*. Possiamo notare come anche in questo caso l'interscambio fra virtuale e reale sia pacificamente acquisito dagli utenti, mentre in prospettiva si può ipotizzare che l'utilizzo di chatbot sempre più raffinati o di IA text-to-image rivoluzioneranno da un lato la produzione artistica, dall'altro la modalità di fruizione di utenti o spettatori.

Se nell'ambito cinematografico e nell'economia culturale dei nuovi media abbiamo vagliato l'interscambio tra l'artificialità e l'organica presenza, vorrei ora accennare alle piattaforme social come spazi narrativi e come atti di "resistenza creativa" anche in ambito performativo. Un esempio virtuoso è il musical *Hamilton*. Mi limiterò qui a sottolineare l'efficacia nell'utilizzo dei nuovi media di Manuel Miranda, creatore del musical. L'aspetto più interessante è che egli ha utilizzato attivamente i social media per coinvolgere il pubblico durante i lunghi anni di scrittura precedenti la presentazione al grande pubblico. Con Twitter ha condiviso aggiornamenti sullo spettacolo, interagito con i fan e promosso la vendita dei biglietti. Attraverso Instagram ha condiviso le immagini dietro le quinte e i video esclusivi dello spettacolo. Inoltre, ha utilizzato i social media per coinvolgere la comunità creativa, per esempio invitando i fan e gli attori dello star system a creare e condividere le loro interpretazioni dei personaggi e delle canzoni. Questo ha contribuito a creare una forte base di fan e a costruire una community attorno allo spettacolo, come già scritto, prima che questo fosse presentato al grande pubblico e successivamente alimentandone il

⁵³ Le *emotes* di Fortnite sono danze animate 2D e 3D che i giocatori possono acquistare o guadagnare attraverso il gioco e possono essere utilizzate in partita o nell'area social del gioco.

La performance ininterrotta

successo in varie tournée internazionali, fino alla pubblicazione nel luglio del 2020 sulla piattaforma Disney+ dello spettacolo registrato.⁵⁴

Questo di *Hamilton* è un caso esemplificativo di come uno spettacolo possa trovare un pubblico diverso da quello abituale di Broadway, in questo caso. Nel conferire agli spettatori riuniti in una community un ruolo “partecipativo” attraverso app, giochi,⁵⁵ ecc. lo spettacolo ha prodotto una quantità di post e documenti mediali pari a una produzione seriale di successo, questo perché utilizza le tecniche di disseminazione della narrazione tipiche della transmedialità e di quella che Antonio Pizzo analizzando il libro di Andy Lavender, *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of engagement*,⁵⁶ ha definito drammaturgia della partecipazione.⁵⁷ Solo un evento (uno spettacolo, ma anche una manifestazione politica, ecc.) innesca una drammaturgia della partecipazione che è qualcosa di diverso dalla mera “attività” del prosumer online. Come sappiamo il concetto di narrazione *spreadable*⁵⁸ è stato utilizzato per analizzare e comprendere la diffusione dei contenuti attraverso i social media, i fandom, e i movimenti di cultura partecipativa. Questo tipo di narrazione è diventato sempre più importante nell’era digitale, consentendo una maggiore partecipazione e collaborazione tra pubblico e produttori di contenuti. Per esempio come scrive Jean Burgess in *YouTube: Online Video and Participatory Culture*⁵⁹ i contenuti video su YouTube sono spesso creati, diffusi e interpretati attraverso una narrazione *spreadable*. Cercando quindi di lavorare criticamente su questi presupposti, da qualche anno ho intrapreso una sperimentazione

⁵⁴ La versione di *Hamilton* che è stata trasmessa su Disney+ è una registrazione dello spettacolo dal vivo che è stata effettuata nel 2016 al Richard Rodgers Theatre di Broadway da una troupe di film e ripresa durante tre giorni di rappresentazioni consecutive, e include tutte le canzoni e le performance della produzione originale di Broadway. *Hamilton*, Disney+, <https://www.disneyplus.com/it-it/movies/hamilton/3uPmBHWIO6HJ>, (ultima consultazione 17 marzo 2023).

⁵⁵ La produzione fornisce agli utenti un press kit da cui partire, inclusi i loghi da utilizzare per esempio; struttura l’attività degli spettatori in giochi, e lancia call per realizzare prodotti artistici da pubblicare sul canale Instagram di *Hamilton* che ha un fan-art sticker packs dedicato.

⁵⁶ Andy Lavender, *Performance in the twenty-first century. Theatres of engagement*, Routledge, New York 2016.

⁵⁷ Antonio Pizzo, *La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale*, «Mimesis Journal», VI, 1 (2017), pp. 89-115.

⁵⁸ La narrazione *spreadable* è un concetto sviluppato dai ricercatori Henry Jenkins, Sam Ford, e Joshua Green nel loro libro *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, cit.

⁵⁹ Jean Burgess, *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, Polity Press, Cambridge 2009.

come docente con gli studenti del corso di Multimedia Design e ora di Tecniche di scrittura intermediale per la performance dell'università di Roma Sapienza. A partire dal progetto #ShakespeareinInstagram con all'adattamento intermediale di *Romeo e Giulietta*,⁶⁰ abbiamo proseguito durante il lockdown causato dalla pandemia Covi-19 con un lavoro di scrittura collettiva sulla *La peste* di Camus, negli ultimi due anni sull'adattamento intermediale di *Ritorno ad Alphaville* di Falso Movimento. Il format che propongo è quello di creare una community intorno a un ipotetico reenactment di uno spettacolo, in questo caso *Ritorno ad Alphaville* di Mario Martone e Falso Movimento. Gli studenti ripercorrono l'accurato e stratificato processo di "sequel teatrale" del film *Alphaville* di Godard da parte di Falso Movimento. Oltre a studiare e visionare le fonti, vengono coinvolti in una riscrittura collettiva, vengono distribuite le parti tra gli studenti, compresi i ruoli produttivi. Si sviluppano quindi dialoghi, video, immagini pubblicate su profili dei personaggi e dello scenario riadattato. Lavorando sull'interdisciplinarietà, rievocano il concetto di "persona" nell'accezione latina di maschera, cioè di *ut personaret*, risuonare attraverso. Utilizzano quindi uno strumento derivato dal design thinking, vale a dire il lavoro sul personaggio mediante l'utilizzo di tecniche visive e di analisi delle *personas*, fictional characters creati sulla base di ricerche per rappresentare diversi tipi di utenti. La creazione di *personas* aiuta il designer a comprendere le esigenze e le esperienze dell'utente anche attraverso la scrittura di una storyline. Questo strumento viene utilizzato dagli studenti nell'adattamento di *Ritorno ad Alphaville* per lavorare sui personaggi e rappresentarli attraverso i nuovi media. Si forma una community abitata dai contenuti nuovi reinventati dagli studenti. Inoltre le fonti (testi, rassegna stampa, i rari frammenti video e soprattutto le foto di scena dello spettacolo originale) diventano un paesaggio visivo da abitare (gli studenti riproducono alcuni scatti fotografici iconici dello spettacolo); una superficie iconografica che riescono a riabitare come *spectatorèrè* protesici declinandola secondo linguaggi mediali per loro abituali, ma facendo del "corpo collettivo" e del lavoro in gruppo il punto di partenza e di ritorno dell'esperienza intermediale che ha come scopo ultimo quello di promuovere la condivisione di un "evento" spettacolare nell'accezione larga adottata in questo articolo.

⁶⁰ Per un approfondimento cfr. Maria Grazia Berlangieri, *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale, nuove tecnologie e transmedialità* cit.

La performance ininterrotta

Per un uso non “primitivo” delle tecnologie digitali

La narrazione digitale riassume ai nostri corpi nuove forme codificate dalle piattaforme che ne generano capitale e plusvalore; come scrive Federica Villa, le loro tracce tornano «a noi grazie all'incessante operosità degli algoritmi».⁶¹ Per sfuggire a questi dispositivi di assoggettamento, sarebbe bene richiamarsi al concetto di *pharmakon*, termine che compendia in sé tanto il significato di “rimedio” quanto quello di “veleno”, ovvero nell'accezione articolata che ne ha dato Bernard Stiegler, il quale propone una battaglia d'intelligenza per sfruttare il potenziale sociale e cognitivo delle tecnologie digitali al fine di rieducare l'uomo moderno a “reincantare il mondo”.⁶²

Come scrive Attilio Scarpellini è «un'illusione anestetica che tutto sia sogno, finzione, interpretazione, spettacolo. [...] C'è un confine che salta, la scena e il mondo si confondono in un abbraccio letale per entrambi, perché se il mondo intero è spettacolo, non c'è più scena possibile».⁶³ La tecnologia oltre ad allargare le possibilità di iperproduzione di contenuti da parte degli utenti ha acquisito essa stessa la capacità autonoma di produrne. Queste abilità producono una performance collettiva e ininterrotta di macchine e di un “pubblico attore”, ma non del tutto “costruttore”, essendo ingranaggio suo malgrado di piattaforme gestite da multinazionali private.

Secondo Jean Baudrillard quando tutti diventiamo attori, non c'è più azione, non c'è più scena, è la morte dello spettatore in quanto tale, la fine dell'illusione estetica».⁶⁴ Jacques Rancière sostiene che il teatro ha luogo soltanto nella relazione tra performer e spettatori in uno spazio e tempo condivisi da entrambi,⁶⁵ per Erika Fischer-Lichte è la copresenza (corporea) di attori e spettatori «la condizione mediale degli spettacoli».⁶⁶

⁶¹ Federica Villa, *Il Sé permeabile. Automatismo e resistenza*, presentazione dello *speech*, Iuav Università di Venezia, 3 marzo 2020 (lo *speech* è stato poi annullato a causa della pandemia da Covid-19). Federica Villa dal 2012 dirige il Centro studi Self Media Lab. Scritture, Performance, Tecnologie del Sé.

⁶² Cfr. Bernard Stiegler, *Reincantare il mondo. Il valore spirito contro il populismo industriale* [2008], Orthotes, Napoli 2012.

⁶³ Attilio Scarpellini, *Il tempo sospeso delle immagini*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020, p. 83.

⁶⁴ Cfr. Jean Baudrillard, *Il patto di lucidità e l'intelligenza del male*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

⁶⁵ Cfr. Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato* cit., p. 77.

⁶⁶ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Carocci, Roma 2014, p. 67.

Abbiamo visto con il caso del musical *Hamilton* che questa copresenza di corpi può essere differita nello spazio mediale instaurando una relazione fortissima con lo spettacolo dal vivo. Infatti come ha scritto Andy Lavender «Theatre has become something other than an encounter between actors, or between actor and audience. There is no longer a separation between the space of performance and that of spectatorship».⁶⁷

Ritengo, ed è questo il fine di una discussione aperta in questo articolo, che per quanto il teatro e la performance possano allontanarsi dalla tecnologia e dal suo “rumore” (ammesso che voglia farlo) non è quello che fa un pubblico in gestazione, soprattutto fra le nuovissime generazioni. È necessario superare la visione del digitale come copia del reale, e delle tecnologie come mero ausilio per poter meglio inquadrare la biosfera in cui è immerso quello “spettatore protesico” che usa la “visione” come superficie su cui esprimersi prima ancora che cali quell’«ultimo buio in cui la scena svanisce».⁶⁸

Jon Mckenzie ritiene che analizzare quella che definisce era dell’informazione è una questione di ontologia e di esperienza esistenziale, oltre che di epistemologia e di conoscenza storica.⁶⁹ Stiamo quindi intravedendo lo sviluppo dell’IA sconfinare perfino nei processi creativi divenendo co-autore di arte (artisti come Quayola utilizzano ampiamente le tecnologie coinvolgendole nel processo come co-autori; esponendole e rendendole soggetti culturali al pari del corpo del performer nel caso del coreografo e media artist Marco Donnarumma). Al tempo stesso le tecnologie possono imporre anche un’innovazione distruttiva⁷⁰ e manipolare oltre il lecito il corpo degli attori o manomettere l’identità digitale di una persona. Il linguaggio alfanumerico che risiede dietro ogni dato digitale è ontologicamente aperto e manipolabile infatti. Il tutto e le sue parti (per esempio di un’opera, di un documento, perfino di una identità) si strutturano in un processo esposto che “ritiene” ogni forma possibile, “itera” e “altera” la produzione di senso. Quanto inciderà per esempio l’IA nella produzione di senso? Come scrive Lev Manovich:

⁶⁷ Andy Lavender, *Performance in the Twenty-First Century* cit. p. 9.

⁶⁸ Attilio Scarpellini, *Il tempo sospeso delle immagini* cit., p. 98.

⁶⁹ Jon Mckenzie, *Digitality, Transmedia Knowledge, and Collective Thought Action*, BT, 137, (2022), pp. 279-294.

⁷⁰ Nella teoria imprenditoriale, un’innovazione distruttiva crea un nuovo mercato e una rete di valori interrompendo quelli precedenti, sostituendo aziende, prodotti e alleanze leader del mercato. Il termine è stato definito e analizzato per la prima volta dallo studioso americano Clayton Magleby Christensen e dai suoi collaboratori a partire dal 1995.

La performance ininterrotta

Il nostro periodo culturale è caratterizzato da una scala di produzione e circolazione senza precedenti, nonché da una integrazione globale nella produzione, nella ricezione e nel riuso culturale. Le persone in tutto il mondo creano, condividono e interagiscono con miliardi di artefatti digitali ogni giorno [...] L'IA gioca un ruolo cruciale in questo nuovo ecosistema culturale globale suggerendo alle persone chi seguire e cosa vedere [...]. Comprendere i principi basilari delle tecniche dell'IA nella cultura odierna è dunque importante per essere culturalmente alfabetizzati, ed è un passaggio essenziale per chi si definisce creativo.⁷¹

Ritornando sull'IA di ChatGPT, testandola per concludere questo articolo, ho richiesto l'elaborazione di un soggetto teatrale che potrebbe essere recitato da Carmelo Bene. Ecco un estratto di quanto ha elaborato: «Titolo: *Io, il sommo poeta*. Atto 1: Carmelo Bene è seduto su una sedia al centro del palco, di fronte a un pubblico immerso in un silenzio attento. Ha indosso un lungo mantello nero e tiene in mano una penna d'oro. Atto 2: Carmelo Bene è seduto di fronte a un tavolo, su cui è posata una vecchia macchina per scrivere. Ha l'espressione assorta e tamburella con le dita sul tavolo mentre fissa il vuoto.) Atto 3: Carmelo Bene è in piedi al centro del palco, di fronte a un pubblico in delirio. Ha indosso un abito bianco e tiene in mano un foglio di carta».⁷²

Milioni di utenti stanno allenando (più o meno inconsapevolmente) questa intelligenza artificiale in questi primi giorni del 2023, mandando spesso in down la piattaforma per eccesso di richieste al server. Collegandosi al portale, in attesa del ripristino, l'IA scrive real time per quante volte si prova a entrare nella piattaforma un avviso diverso in vari format, ad esempio sotto la forma di: "a screenplay about the status of ChatGPT", oppure "a radio about the status of ChatGPT", o ancora "a TV about the status of ChatGPT" o "a poem about the status of ChatGPT". La capacità di declinare in maniera creativa un'informazione e il relativo testo è notevole, seppur nei limiti oggettivi perduranti. Inoltre ci sono questioni etiche e aspetti di regolamentazione che richiedono una urgente riflessione. Mentre si conclude l'iter di scrittura e revisione di questo articolo, il chatbot Chat GPT è stato messo offline in Italia dal Garante per la protezione dei dati personali in attesa di un chiarimento sul trattamento dei dati da parte della

⁷¹ Lev Manovich, *AI Aesthetics* [2018] *Estetica dell'intelligenza artificiale, modelli digitali e analitica culturale*, a cura di Valentino Catricalà, Luca Sossela Editore, Bologna 2020, pp. 64-66.

⁷² ChatGPT Jan 9 Version.

società Open AI.⁷³ Le prospettive future di quello che ad oggi appare quasi un *divertissement* sono di crescita esponenziale. Ridefinendosi i concetti di creatività e spettatorialità, rimodulando la forma di fruizione attiva e passiva, si ci può legittimamente chiedere se sia la macchina a servire noi, o noi a servirla allenandola continuamente con i nostri feedback e popolando le piattaforme dei nostri contenuti. Marshall McLuhan in *Gli strumenti del comunicare* metteva in guardia sul rischio di perdere diritti consegnando i nostri sensi e i nostri sistemi nervosi alle manipolazioni di coloro che cercano di trarre profitti prendendo in affitto i nostri occhi, le orecchie e i nervi.⁷⁴ Siamo di fronte a un altro “culture turn” determinato dall’avanzamento degli algoritmi e del calcolo computazionale. Se a livello scientifico, anche in ambito umanistico, sono moltissime le applicazioni possibili e l’avanzamento di cui potrà beneficiare il mondo della ricerca, bisogna riflettere sulle insidie della società della performance nell’accezione fin qui esposta. In Italia la cultura digitale deve crescere, vietare l’uso di Chat GPT è la strada più semplice ma anche tra le più miopi. In ambito umanistico e performativo bisognerebbe ampliare la conoscenza e lo studio delle nuove tecnologie⁷⁵ perché ritengo la “vera” performance un *pharmakon* possibile. Le parole acute e caustiche di Karl Kraus di un secolo fa appaiono ancora attuali: «La cultura è esausta [...] un giorno si vedrà l’umanità che si è sacrificata alle grandi opere che essa stessa ha creato per facilitarla la vita. Siamo stati abbastanza complicati da costruire la macchina e siamo troppo primitivi per farci servire da essa».⁷⁶

⁷³ ChatGPT, *Garante Privacy blocca la piattaforma: raccolta illecita di dati personali*, «la Repubblica online», https://finanza.repubblica.it/News/2023/03/31/chat_gpt_garante_privacy_blocca_la_piattaforma_raccolta_illecita_di_dati_personali-161/ (ultima consultazione 1 aprile 2023).

⁷⁴ Cfr. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit.

⁷⁵ Un’iniziativa recente è quella promossa da Anna Maria Monteverdi e Antonio Pizzo che hanno fondato un collettivo di ricerca denominato Arti Digitali dal vivo.

⁷⁶ Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 2016, posizione 1490 di 4994 (ebook).

«The play is full of echoes»

La vocazione registica di Samuel Beckett

Grazia D'Arienzo

1. Un drammaturgo-regista

L'attività di Samuel Beckett quale allestitore dei propri *play* ha ricevuto attenzione critica piuttosto tardi all'interno del settore composito degli studi beckettiani. Le prime messinscène firmate dall'autore risalgono alla seconda metà degli anni Sessanta, eppure, per un ventennio, i soli contributi a vedere la luce editoriale sono i diari delle prove e le testimonianze dirette dei suoi assistenti, spesso edite a margine degli spettacoli stessi.¹ La letteratura critica che esamina il suo lavoro registico si corona di saggi a partire dalla fine degli anni Ottanta,² e riceve poi impulso grazie alla comparsa della serie dei taccuini di regia e dei

¹ Faccio riferimento, ad esempio, al diario di prove di Michael Haerdter, contenuto nell'edizione fotografica della messa in scena berlinese di *Fin de partie*, o a quelli Walter Asmus. Cfr. Michael Haerdter, *Über die Proben für die Berliner Aufführung 1967*, in Samuel Beckett, Rosemarie Clausen, *Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1967, pp. 97-113, tradotto come *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, John Calder-Riverrun Press, London-New York 1988, pp. 204-238; Walter Asmus, *Beckett probiert – aus dem Berliner Proben Tagebuch*, «Theater Heute», aprile 1975, pp. 20-23, tradotto come *Beckett Directs Godot*, «Theatre Quarterly», 5.19 (1975), pp. 19-26; Id., *Practical aspects of theatre, radio and television. Rehearsal Notes for the German Premiere of Beckett's That Time and Footfalls at the Schiller-Theater Werk-statt, Berlin*, «Journal of Beckett Studies», 2 (1977), pp. 82-95. L'unica eccezione a questa tendenza è rappresentata da Ruby Cohn *Beckett Directs*, in Idem, *Just Play. Beckett's Theater*, Princeton University Press, Princeton 1980, pp. 230-279.

² Cfr. James Knowlson, *Beckett as Director: The Manuscript Production Notebooks and Critical Interpretation*, «Modern Drama», Vol. 30, Number 4 (1987), pp. 451-465; Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, cit.; Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; Anna McMullan, *Beckett as Director: The Art of Mastering Failure*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by John Pilling, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 196-208; Stanley E. Gontarski, *Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre*, «Journal of Modern Literature», 22 (1998), pp. 131-155; Matthieu Protin, *De la page au plateau. Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Parigi 2015. In Italiano, cfr. Marco De Marinis, «È questo il ritmo che voglio»: *Beckett regista*, «Culture teatrali»,

testi riveduti licenziati da Faber and Faber,³ solo recentemente tradotti in italiano.⁴ Tale pubblicazione si rivela uno strumento privilegiato di accesso all'opificio registico beckettiano, un laboratorio pressoché sconosciuto, poiché oscurato dal carattere straordinariamente innovativo della sua produzione drammatica. Eppure non è possibile pensare al drammaturgo senza tenere conto della sua esperienza operativa quale uomo di teatro. Nel corso del suo itinerario artistico, pratica di scrittura e pratica di scena diventano dimensioni sempre più connesse, destinate a influenzarsi vicendevolmente già a partire dalle collaborazioni instaurate con gli allestitori dei propri testi. Quando poi nel '67 egli decide, su invito dello Schiller Theater di Berlino, di prendere possesso in maniera ufficiale del sistema segnico del palcoscenico e di attribuirsi il ruolo di regista di *Endspiel*, utilizzerà questa e le successive «directorial opportunities to continue the creative process, cutting, revising, tightening his original script».⁵ Pagina e scena, drammaturgia e performance si intersecheranno allora nelle maglie di un fecondo *continuum* progettuale:

Once Beckett took full control, directing was not a process separate from the generation of a text but its continuation if not its culmination. Writing, translating and directing were of a piece, part of a continuous creative process. He may have thought of theatre in 1967 as recreation [...], but directing often meant re-creation.⁶

30 (2021), pp. 195-215; Angelo Romagnoli, *Quel copione di Beckett. Temi e problemi di una traduzione italiana dei "Theatrical Notebooks of Samuel Beckett"*, ivi, pp. 216-233.

³ Cf.: Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, general editor James Knowlson, Faber and Faber-Grove Press, London-New York: vol. I. *Waiting for Godot, with a revised text*, edited by James Knowlson and Dougald McMillan (1993); vol. II. *Endgame, with a revised text*, edited by Stanley E. Gontarski (1992), vol. III. *Krapp's Last Tape, with a revised text*, edited by James Knowlson (1992), vol. IV. *The Shorter Plays (Play, Footfalls, Come and Go, What Where, That Time, Eh Joe, Not I), with revised texts for Footfalls, Come and Go and What Where*, edited by Stanley E. Gontarski (1999). Occorre ricordare che nel 1985 era già comparso *Happy Days. The Production Notebook of Samuel Beckett*, edited by James Knowlson, Faber and Faber, Londra 1985.

⁴ Sinora la casa editrice Cue Press ha licenziato tre dei quattro volumi dei *Quaderni di regia e Testi riveduti: Aspettando Godot* (2021), *Finale di partita* (2022), *L'ultimo nastro di Krapp* (2022).

⁵ Stanley E. Gontarski, *Introduction. "The No against the Nothingness"*, in Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol II. *Endgame, with a revised text*, edited by Stanley E. Gontarski, cit., p. XXI. Il *Fin de partie (Endspiel)* del '67 è il primo spettacolo nel cui programma Beckett compare ufficialmente come regista.

⁶ *Ibidem*.

«The play is full of echoes»

En attendant Godot offre un esempio paradigmatico di tale complessa dinamica. L'opera viene scritta in francese tra la fine del 1948 e l'inizio del 1949, e pubblicata nell'ottobre del 1952 dalle Éditions de Minuit. Il debutto a teatro, com'è noto, viene firmato da Roger Blin, che lo presenta al parigino Théâtre de Babylone nel gennaio del '53. Beckett segue l'evolversi della produzione presenziando ad un corposo numero di prove, e, sulla scorta di quanto osservato dalla platea, opera alcuni tagli e aggiunte che confluiranno già nella seconda ristampa del testo, edita in quello stesso anno. Comincia poi, secondo la prassi della doppia scrittura d'autore che gli è propria, a operarne la traduzione in lingua inglese⁷ – alla quale decide di aggiungere il sottotitolo *A tragicomedy in two acts* – e la dà alle stampe nel 1954 per i tipi di Grove Press.⁸ Negli anni Sessanta supporta tre registi nella messa in scena del *play*: nel 1961 è al fianco di Jean-Marie Serreau all'Odéon di Parigi, dove il suo ruolo di assistente produce importanti effetti sul testo francese ripubblicato nel '71; nel 1965 prende parte alle prove condotte da Anthony Page al Royal Court Theatre di Londra e, l'anno successivo, risponde alla richiesta di aiuto dello Schiller, la cui produzione firmata da Deryk Mendel è ormai irreparabilmente giunta ad un *empasse*. Nel 1975 si risolve finalmente a dirigerne una propria versione per lo stesso teatro berlinese, e ancora in questa occasione apporta consistenti revisioni e sfortimenti alla traduzione tedesca di Elmar Tophoven. Due successive riprese in inglese curate da Walter Asmus – quella alla Brooklyn Academy of Music di New York nel '78 e quella del San Quentin Drama Workshop dell'84 – decretano ulteriori aggiustamenti, fino a giungere ad un *revised text* compendiario delle diverse rettifiche, che viene autorizzato dall'autore qualche anno prima della morte.⁹

Questo breve *excursus* restituisce l'immagine di un artista affatto propenso a concepire le proprie creazioni come monumenti consegnati una volta per tutte alla storia della letteratura teatrale, ma consente soprat-

⁷ Sarà opportuno ricordare che Beckett, oltre ad essere scrittore bilingue, sperimenta procedimenti autotraduttivi per tutta la sua carriera letteraria. Per approfondimenti rimandiamo a Rainier Grutman, *Beckett and Beyond. Putting Self-Translation in Perspective*, «Orbis Litterarum», vol. 68, issue 3, 2013, pp. 188-206; Rossana Sebellin, *L'autotraduzione teatrale (e il suo paratesto) nella poetica di Samuel Beckett*, in *Autotraduzione. Obiettivi, strategie, testi*, a cura di Bruno Berni e Alessandra D'Atena, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 81-94.

⁸ Non è questa la sede per addentrarci nella complessa vicenda editoriale dell'opera nelle sue varianti inglesi e francesi, della quale offriamo una sintesi esemplificativa. Per approfondimenti cfr. Dirk Van Hulle, Pim Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's En attendant Godot/Waiting for Godot*, Bloomsbury Press, Londra 2017.

⁹ Si tratta del testo contenuto nel vol. I dei *Theatrical Notebooks*.

tutto di rilevare come il lavoro drammaturgico, per Beckett, possa intendersi realmente compiuto solo una volta che ne sia stata adeguatamente collaudata la tenuta scenica e validato a più riprese il rendimento finale. Il confronto con il palco si rivela decisivo per l'autore, poiché lo pone continuamente nella condizione di dover rimeditare il testo già edito¹⁰ – o comunque già terminato – utilizzandolo come un *playscript*, un copione di produzione, passibile, durante l'evoluzione delle prove, di inevitabili variazioni. È questa consapevolezza a spingerlo, nel '64, a scrivere al suo editore tedesco «I shall never give another theatre text, if there ever is another, to be published until I have worked on it in the theatre».¹¹

Il principio-guida nella risagomatura dei testi è, di fatto, quello della maggiore efficacia performativa. I taccuini di regia forniscono esempi chiarificatori in tal senso: dalla pagina 46 del *Regiebuch* dello Schiller – prodotto per la sua prima messa in scena di *Godot* – apprendiamo, ad esempio, della decisione di eliminare un passaggio del II atto in cui Vladimir, Estragon e Pozzo sono intenti a riprodurre iconograficamente una crocifissione. Tale risoluzione deriva dalla cognizione che, così come concepita nella propria mente, la parte di azione in questione sia scenicamente «Unrealisable».¹² I ripensamenti non risparmiano ovviamente le meticolose didascalie (a proposito delle quali Gabriele Frasca parla di «regia implicita»),¹³ né tantomeno si limitano nel tempo: nel 1969, dirigendo *Krapp's Last Tape*, Beckett comprende come sia indispensabile, ai fini di una resa teatrale organica della *pièce*, sopprimere le *stage directions* che rallentano il ritmo e interferiscono su una serie di transizioni di movimento compiute dall'attore;¹⁴ nel 1980, dopo un quindicennio di attività da regista e al secondo allestimento di *Fin de partie*, realizza come il *play* abbia necessità di essere ulteriormen-

¹⁰ Sulle varianti testuali generate dal lavoro di Beckett come regista cfr. Stanley E. Gontarski, *Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre* cit.

¹¹ *The Letters of Samuel Beckett*, vol. 3: 1957-1965, edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 598. La lettera, indirizzata a Siegfried Unseld della Suhrkamp, è datata 19 marzo 1964.

¹² Cfr. Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I. *Waiting for Godot, with a revised text* cit., p. 270. Carl Raddatz (Pozzo), al centro, si appoggia alle spalle di Stefan Wigger (Vladimir) e di Horst Bollmann (Estragon), collocati rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra. Il richiamo alla crocifissione è favorito dalla pendenza del palco, che Beckett vuole espressamente inclinato.

¹³ Gabriele Frasca, *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Edizioni d'if, Napoli 2014, p. 63.

¹⁴ Scrive l'autore a p. 13 del taccuino di regia: «CUT/ Everything that interferes with the sudden/ shift from immobility to movement/ or that slows this down». Cfr. Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III. *Krapp's Last Tape, with a revised text* cit., p. 73.

«The play is full of echoes»

te ridotto («There's too much text», dichiara agli attori del San Quentin Drama Workshop durante la preparazione dello spettacolo).¹⁵ Dopo aver emendato il dramma, riconosce come le revisioni siano da attribuire alla sua concreta attività di allestitore. In una lettera a Marek Kedzierski, uno dei suoi traduttori polacchi, afferma a tal proposito: «The cuts and simplifications are the result of my work on the play as director and function of the players at my disposal».¹⁶

Il lavoro pratico come uomo di scena consente dunque al drammaturgo di compiere un'operazione di politura dei propri testi, condotta nei termini di una loro opportuna ri-teatralizzazione.

2. La vocazione registica del drammaturgo

Il primo esercizio di progettazione teatrale interamente attribuibile a Beckett viene eseguito nel 1965, quando dirige Pierre Chabert ne *L'Hypothèse* dell'amico Robert Pinget.¹⁷ Dopo questa eccezione e fino a qualche anno prima della sua scomparsa, l'autore si dedicherà in maniera esclusiva ai propri testi, allestendo quindici produzioni in tre lingue (francese, inglese, tedesco) e tre città europee (Parigi, Berlino, Londra).¹⁸

Formalmente, dunque, la carriera di Beckett come *metteur en scène* – o meglio, quella che si delinea con il passare del tempo come una vera e propria carriera – ha avvio nella seconda metà degli anni Sessanta. Eppure, diverse evidenze mostrano come una sensibilità verso la trasposizione in forma scenica della sua scrittura preesistesse a quella solo successivamente tributatagli. Torniamo al primo allestimento in assoluto di una sua opera, *En attendant Godot* parigino del '53. L'autore, presente in sala durante la

¹⁵ Stanley E. Gontarski, *Introduction*. «The No against the Nothingness», in Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol II. *Endgame, with a revised text*, edited by Stanley E. Gontarski cit., p. XVI.

¹⁶ La lettera risale al 15 novembre 1981 ed è parzialmente riportata da Gontarski in Ivi, p. XVIII.

¹⁷ Gli studiosi convergono sul fatto che la regia sia da attribuire a Beckett, come del resto è testimoniato dallo stesso Pierre Chabert in Dougald McMillan, Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, cit., pp. 314-317. Tuttavia, nel programma dello spettacolo, debuttato nel 1965 alla Biennale di Parigi, alla voce «mise en scene» compare il nome di Chabert. Il testo di Pinget viene ripreso nel '66 all'Odéon, in un programma serale che include anche due drammi di Ionesco e i beckettiani *Play (Comédie)* e *Come and go (Va-et-vient)*. Secondo Ackerley e Gontarski la firma del *Va-et-vient* allestito in quell'occasione sarebbe di Beckett e non di Jean-Marie Serreau. Cfr. C.J. Ackerley, Stanley Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004, digital edition, s.v. *directing*, pp. 242-246.

¹⁸ Cfr. l'Appendice 2. Escludiamo da questo computo le regie televisive di opere teatrali.

preparazione, non solo ripensa il testo, ma non può trattenersi dall'annotare, su un copione oggi conservato presso la Beckett Collection della University of Reading,¹⁹ appunti e disegni di movimenti dei personaggi e dell'albero a due rami che ha in mente per la rappresentazione; ebbene, quelle glosse prefigurano molte delle soluzioni sperimentate due decenni dopo, allorché si troverà a mettere a punto la propria elaborazione teatrale del testo:

Beckett was concerned with patterns of movement about the tree and downstage to Estragon's stone as evidenced by the drawing to the right in the sketch of the tree anticipating the detailed diagrams for movement in the *Regiebuch* of the Schiller production. [...]

Many of the notes and additions are stage directions for a formalised style of acting similar to that he called for when he directed *Godot* in Berlin twenty-two years later.²⁰

Non si può inoltre trascurare la significativa successione di consulenze prestate dall'autore tra il 1957 e il 1965,²¹ anni durante i quali è coinvolto nella realizzazione di buona parte delle prime delle sue opere, e ha la possibilità di sperimentare la molteplicità di strumenti messi a disposizione dal palcoscenico. All'allestitore e agli interpreti che di volta in volta supporta, Beckett propone consigli e suggerimenti, arrivando in alcune circostanze a co-dirigere in maniera non accreditata lo spettacolo.

Varie sono le occasioni in cui questo avviene, cinque delle quali desumibili dalla biografia che James Knowlson gli dedica. Durante la produzione londinese di *Happy Days* (1962), egli viene autorizzato da George Devine «more or less to take over as director», mettendo talmente sotto pressione l'attrice Brenda Bruce con le sue richieste di efficienza plessimetrica da essere invitato a lasciare le prove.²² Nel corso dell'imbastitura di un *Fin de partie* in lingua inglese, destinato a debuttare a Parigi nel '64, il giovane Michael Blake si vede progressivamente costretto a farsi da parte, mentre

¹⁹ La fotocopia del copione con note manoscritte di Beckett è indicata con segnatura MS 1485/1.

²⁰ Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., pp. 78-79.

²¹ Cfr. l'Appendice 1.

²² La scenografa Jocelyn Herbert suggerì a Beckett di tenersi lontano dalle prove per una settimana, in modo da lasciare a Brenda Bruce il tempo di assimilare il testo. Più tardi, l'autore avrebbe detto a Bettina Calder: «I've been kicked out of rehearsals». Cfr. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, Londra 2014 [prima ed. 1996], edizione digitale, p. 625.

«The play is full of echoes»

è Beckett a fornire indicazioni agli attori che ha scelto per la produzione, i prediletti Jack MacGowran e Patrick Magee.²³ Nello stesso anno, l'autore si alterna a Jean-Marie Serreau²⁴ nella direzione di *Play* a Parigi, mentre cerca la soluzione illuminotecnica più adatta per il “faro inquisitore” che deve estorcere alternativamente la parola agli interpreti. Durante l'allestimento della stessa *pièce* a Londra, una malcelata polemica si genera tra George Devine – autore nominale del progetto scenico – e il direttore artistico del National Theatre, Kenneth Tynant, che scrive a questi in una lettera: «What I don't especially trust is Beckett as co-director».²⁵ Nel '65, infine, Beckett salvaguarda la buona riuscita di *Godot* allo Schiller, dove i malumori tra Deryk Mendel e gli attori sono in qualche modo sopiti dal suo arrivo e dal suo lavoro a stretto contatto con il regista.²⁶

Come nota Knowlson

This period of intensive collaboration with directors of his plays was vital for Beckett. Above all, it made him appreciate that there were elements that he would never get right until he had staged the plays himself, and that, consequently, at some point in the future he needed to take sole responsibility for a production so as to identify the problem areas and ensure that at least one production conformed with his overall vision of the play.²⁷

La decisione di rilevare il testimone registico dei propri drammi a partire dal '67 può, dunque, solo in parte essere attribuita alla necessità di controllo autocratico solitamente imputatagli e andrebbe piuttosto letta in un'ottica di continuità con l'apprendistato teatrale che aveva fino a quel momento sperimentato. L'attitudine alla visualizzazione in termini performativi di quanto composto sulla pagina consente, in verità, di identificare quello di Beckett come un pensiero drammaturgico in azione, permeato da un'intelligenza registica *in statu nascendi*.

²³ Lo spettacolo viene preparato tra Londra – dove Beckett conduce le prove per tre settimane – e Parigi. La produzione è allestita da una compagnia impegnata a mettere in scena nella capitale francese *pièce* in lingua inglese, l'Anglo-American Theatre (meglio conosciuta come English Theatre in Paris).

²⁴ Secondo Knowlson «Beckett was left to take the actors through the play himself» (Ivi, p. 641) e Jean-Marie Serreau «left him to get on with directing» (Ivi, p. 644).

²⁵ Kenneth Tynant, *Life and Letters. Between the Act*, «New Yorker», 31 October 1994, pp. 84-85.

²⁶ Scrive Knowlson a tal proposito: «Although Beckett worked tactfully through the direction, the production was gradually brought closer to his own vision of the play», James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* cit., p. 657.

²⁷ Ivi, p. 643.

Nella pratica d'allestimento, questa intelligenza evolverà nella capacità di elaborare ciò che Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld definiscono come un «subliminal stage imagery»,²⁸ un tramaglio di figurazioni ritmico-visive volte all'interconnessione fra parola, gesto e movimento.

3. *La pratica della regia secondo Beckett*

Data la reticenza dell'autore nel produrre scritti o anche solo offrire dichiarazioni che possano essere interpretate come assunti teorici, la nozione di regia che ne caratterizza la mente teatrale andrà ricostruita secondo un metodo induttivo. In un dialogo con il critico Charles Marowitz, il drammaturgo muove una critica agli artisti di teatro impegnati a rappresentare i suoi testi:

Producers don't seem to have any sense of form in movement. The kind of form one finds in music, for instance, where themes keep recurring. When in a text, actions are repeated, they ought to be made unusual the first time, so that when they happen again – in exactly the same way – an audience will recognize them from before.²⁹

Il ricorso a formule linguistiche connesse all'ambito e alla tecnica musicale non è una eccezione per il Beckett regista, noto estimatore di composizioni classiche – sebbene non amante dell'opera lirica – ed esperto pianista. Durante la messa a punto di *Footfalls* al Royal Court Theatre, ricorda all'attrice Rose Hill: «We are not doing this play realistically or psychologically, we are doing it musically»;³⁰ redigendo il quaderno di lavoro per la messa in scena di *Krapp* allo Schiller, non esita ad associare le intonazioni delle battute a indicazioni di colore quali “modo maggiore”, o “modo minore”; quando firma il suo primo *Fin de partie* – un'opera che descriverà come «a cantata for two voices»³¹ – dirige gli interpreti impiegando vocaboli che rinviano al tempo in musica («andante»), al carattere («scherzo»), alla dinamica («piano», «fortissimo»), e all'articolazione musicale («legato»).³²

²⁸ Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 99.

²⁹ Samuel Beckett, intervista a cura di Charles Marowitz, *Paris Log*, «Encore», 9, (1962), p. 44.

³⁰ Cfr. James Knowlson, *Beckett as Director*, in John Haynes, James Knowlson, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2003, p. 128.

³¹ Samuel Beckett, intervista a cura di Georges Pelorson, citata in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 163.

³² Cfr. Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld,

«The play is full of echoes»

Tuttavia, il vero fulcro di interesse nell'asserzione poc'anzi citata risiede nel primo periodo: «Producers don't seem to have *any sense of form in movement*» (corsivo nostro). Questo «senso della forma in movimento», ossia il decorso temporalmente organizzato di una struttura performativa in evoluzione, è ciò che Beckett ritiene già endogeno al proprio metodo di scrittura drammatica: una specifica, sorvegliata architettura ritmico-sonora. L'autore immagina i propri testi come composizioni vocal-strumentali in cui si avvicinano motivi ricorrenti e variazioni, accelerazioni e decelerazioni, scattanti ritornelli comici, sincopi e cesure (le peculiari “pause”, destinate ad acquisire un ruolo determinante in fase di allestimento). Nella transizione dalla pagina scritta alla messa in forma teatrale è necessario conservare questa propensione metrica del discorso attraverso degli espedienti mirati: ecco dunque che, mentre Brenda Bruce si appresta a memorizzare la parte di Winnie per la prima britannica di *Happy Days*, viene invitata a modellare la frequenza del proprio parlato su quella di un metronomo;³³ e a Billie Whitelaw viene chiesto, mentre prova *Not I* al Royal Court, di diversificare la resa dei tre punti sospensivi presenti fra una frase e l'altra, facendo in modo che nei momenti di maggior tensione vengano percepiti dal pubblico come due.³⁴

Il “direttore d'orchestra” Beckett pretende dunque dal testo *eseguito* sul palcoscenico il massimo rigore d'articolazione ritmica; la stessa precisione che si riscontra nella partitura cinesica e visiva della performance, contraddistinta da forme ricorsive e scansioni cadenzate del movimento attorico – o del gesto, laddove i personaggi si vedano costretti all'immobilità – in rapporto sia al tessuto verbale, sia all'*habitat* scenico.

Per ricomporre il *modus operandi* del Beckett regista, sarà utile sondare le produzioni allestite per lo Schiller Theater, concentrandosi in particolare sul *Fin de Partie* (*Endspiel*) del 1967³⁵ – primo spettacolo effettivamente firmato dall'autore – e sull'*En attendant Godot* (*Warten auf Godot*) del 1975.³⁶

Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director cit., pp. 204-238.

³³ Così Knowlson racconta l'episodio: «[...] at one stage he [Beckett] even brought a metronome into the theatre and set it down on the floor, saying “This is the rhythm I want”. To the actress's astonishment, he then left it ticking relentlessly away», James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* cit., p. 625.

³⁴ Cfr. Billie Whitelaw, intervista a cura di Mel Gussow, *How Billie Whitelaw interprets Beckett*, «New York Times», 14 febbraio 1984.

³⁵ *Endspiel*, regia di Samuel Beckett, Schiller Theater Werkstatt, Berlino, 26 settembre 1967. Interpreti: Ernst Schröder (Hamm), Horst Bollmann (Clov), Werner Stock (Nagg), Gudrun Genest (Nell).

³⁶ *Warten auf Godot*, regia di Samuel Beckett, Schiller Theater, Berlino, 8 marzo 1975. Interpreti: Horst Bollmann

La prassi di lavoro per le messinscène berlinesi prevede una scrupolosa fase di preparazione, avviata prima che l'autore giunga in Germania per effettuare la scelta del cast. Egli vaglia innanzitutto la traduzione tedesca del testo realizzata da Tophoven a partire dal francese, e la armonizza con la propria versione inglese; si concentra quindi sulla fase del «trying to see»,³⁷ figurandosi mentalmente quella che sarà la trasposizione performativa dello *script*. Dopo aver imparato a memoria il dramma revisionato, e prima di consultarsi con lo scenografo Matias sull'aspetto che acquisterà lo spazio teatrale, Beckett redige il *Regiebuch*, nel quale registra puntigliosamente i moduli dell'azione e le sue clausole gestuali o coreografiche. Tali modulazioni sono segnalate all'assistente per *Warten auf Godot*, Walter Asmus, come «visual themes of the body»,³⁸ in una felice coesistenza terminologica fra immagine scenica e fraseologia musicale (i «temi» corporei).

Se per personaggi statici come Winnie le indicazioni riguardano gestica e mimica, per *Endspiel* e *Warten auf Godot*, l'occupazione del palco da parte degli attori viene accuratamente prestabilita attraverso disegni finalizzati a descrivere la sequenza dei movimenti.

La maggiore preoccupazione durante la preparazione di *Fin de partie* è quella di restituire corpo scenico a ciò che Beckett considera il perno del dramma, ovvero il conflitto tra Hamm e Clov: «There must be maximum aggression between them from the first exchange of words onward. Their war is the nucleus of the play»³⁹ chiarisce durante le prove. La dinamica fra i due si estrinseca, da un punto di vista ritmico, attraverso momenti continui di tensione e di distensione: lo spettacolo deve essere un susseguirsi di «fire and ashes» – spiega l'autore a Ernst Schröder –, poiché Hamm e Clov «are both focused on quiet and inner contemplation, but one of them is always disturbing the other; the other is always the peacebreaker, and fire suddenly flares out of the ashes of quietness».⁴⁰

Il *theatrical notebook* presenta una suddivisione del testo in sedici sezioni, per ognuna delle quali il regista fornisce, oltre alla definizione del tema

(Estragon), Stefan Wigger (Vladimir), Klaus Herm (Lucky), Carl Raddatz (Pozzo).

³⁷ Ruby Cohn, *Beckett Directs*, in Idem, *Just Play. Beckett's Theater*, Princeton University Press, cit., p. 236.

³⁸ Walter Asmus, *A Rehearsal Diary*, in *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., pp. 136-148 (p. 139).

³⁹ Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 205.

⁴⁰ Ernst Schröder, *One Hammer, Three Nails. Experiences of an Actor with Dramatist Samuel Beckett as Director*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., pp. 238-240 (p. 238).

principale e del numero esatto di ricorrenze verbali, note particolareggiate in riferimento allo sviluppo della performance, che risulta particolarmente spedita.⁴¹ Gli schemi coreografici, illustrati da cinque diagrammi, si distribuiscono secondo quelli che Beckett definisce “little turns”, circonferenze o semi-circonferenze con cui i personaggi si spostano nel rifugio grigio-topo creato da Matias,⁴² in direzione a volte oraria, a volte antioraria. La diversa tipologia di cinesica immaginata per differenziare Hamm e Clov rafforza visivamente la loro natura contrastiva: laddove la sedia a rotelle del primo disegna tracciati curvilinei ininterrotti, i percorsi del secondo si strutturano secondo segmenti rettilinei che procedono per lo più in senso zigzagante. Di Clov Beckett elenca le sedici entrate, le sedici uscite e le diverse interruzioni di movimento – gli “stops” –, scandendo aritmeticamente i suoi passi secondo gruppi di 8, 6, 4, o 2 tempi. Particolare importanza acquista la definizione del continuo ritorno di Clov sui propri passi, richiamato da Hamm mentre si dirige verso la cucina, che costituisce un impulso nodale in *Fin de partie*. Beckett decide, in particolare, di scandire la camminata di riavvicinamento dalla porta alla seduta di Hamm in otto tempi: si tratta di un clausola coreutica ricorsiva che, conservando sempre lo stesso numero di passaggi, determina il prevalere di una regolarità ritmica («It’s almost like an exercise in dance, [...] equal number of paces, rhythm kept equal»)⁴³ Il rilievo attribuito a tale andirivieni emerge, del resto, anche dalle aggiunte presenti nel testo revisionato, dove compaiono *ex novo* le didascalie *Clov moves towards door ...* (Clov si muove verso la porta) e *Clov halts* (Clov si ferma), al termine della battuta-*refrain* «I’ll leave you».

La stessa certossina solerzia caratterizza il più tardo allestimento di *Warten auf Godot*. Il quaderno di lavoro è in questo caso molto più elaborato, per un testo che l’autore-regista considera ancora disordinato⁴⁴ e che sottopone ad una consistente operazione di revisione, sfoltendo i dialo-

⁴¹ Ruby Cohn testimonia come lo spettacolo durasse ottantacinque minuti e fosse la versione più veloce che avesse mai visto. Cfr. Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton University Press, Princeton 1973, p. 154.

⁴² Lo spazio scenico, che ricorda un bunker, si organizza su tonalità di grigio, con sprizzi di giallo. La quadratura delle pareti è più scura del “grigio topo uniforme” del resto della scena. Le pareti laterali presentano due finestre alte e strette, con tracce di polvere e tende “grigio sporco”. Cfr. Michael Haerdtler, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 204.

⁴³ Ivi, p. 236.

⁴⁴ Per la regia di *Godot* allo Schiller Beckett prepara un primo taccuino (“il green notebook”, dal colore della copertina) e una seconda versione più meditata (il “red notebook”), riprodotta in *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. vol I. *Waiting for Godot, with a revised*

ghi per dare maggiore coesione alla struttura complessiva. L'attenzione è qui rivolta ai movimenti di tutti e quattro i personaggi, dei quali Beckett elenca le diverse e ripetute occorrenze (il dormire di Estragon, il pensare di Lucky, gli usi della frusta, l'ispezione del cappello e della scarpa, ...). Numerosi diagrammi occupano ventuno delle centonove pagine totali, alternando, secondo modelli riconoscibili, linee rette, archi e semicerchi. La natura di complementarità di Vladimir e Estragon si accentua a partire da una modifica fondamentale: diversamente dal testo originale, sono ora entrambi in scena sin dall'inizio, Estragon seduto sulla pietra, Vladimir in piedi dietro l'albero. I due si cercano a più riprese sul palco spoglio e inclinato, in un moto che Beckett segnala a pagina 5 dello *Schiller notebook* come di «perpetual separation and reunion»; ognuno di loro si rapporta più precisamente con l'oggetto scenografico assegnato, determinando una sorta di asse orizzontale (la connessione di Estragon con il terraneo, con il minerale), e uno verticale (l'aspirazione di Vladimir al cielo, il suo rapporto con l'albero). Un particolare motivo visivo è costituito da quattro «inspections of [the] place», ricognizioni del perimetro scenico, due compiute nel primo atto (da Estragon e Vladimir) e due nel secondo (entrambe da Vladimir): si tratta di un *pattern* di movimenti simili che si sviluppa sempre in senso orario, e nel quale è possibile intravedere un nucleo di collisione formale fra la temporalità ciclica del dramma e la spazialità invariabile del “non-luogo” beckettiano.

La presenza di quelli che l'autore più tardi definirà *Wartestelle*, costituisce un ulteriore tratto paradigmatico delle regie allo Schiller. Si tratta di “punti di attesa”, ovvero arresti dell'azione durante i quali gli attori si paralizzano in *attitudes* statiche. Tali unità compositive esplicano più funzioni sceniche: da un lato, rappresentano momenti di sospensione nella sezione verbale, e quindi pause all'interno dell'orditura ritmica; dall'altro, contribuiscono alla definizione della partitura visiva dello spettacolo, dando origine a *tableaux* scultorei di fermo-immagine periodici. Il termine “*Wartestelle*” viene utilizzato effettivamente da Beckett soltanto nel 1975 nelle copie annotate del testo di *Godot* per lo Schiller e nel *red notebook*, dove, sotto la sigla “W” compare un elenco con sedici casi (poi ridotti a dodici). Ma, dal diario dell'assistente Michael Haerdter, emerge come già per *Endspiel* il regista avesse stabilito l'immobilizzarsi di Ernst Schröder e Horst Bollmann in determinati punti dello spettacolo: «Over and over, he

text, edited by James Knowlson and Dougald McMillan cit. Nel *green notebook* Beckett aveva scritto: «Der Konfusion Gestalt geben» (“Dare forma alla confusione”).

«The play is full of echoes»

has them freeze for seconds at a time into a tableau which is to achieve its effect through repetition». ⁴⁵

Lo strumento del *Wartestelle* viene quindi impiegato, sebbene in maniera meno strutturata, sin dalla prima regia di *Fin de partie* e sarà utilizzato ancora nella ripresa del 1980 con il San Quentin Drama Workshop: nel *Riverside notebook* redatto in quell'occasione, compare la dicitura «frozen postures» per il quadro finale, volto a replicare quello iniziale.

Alla tipologia dei *Wartestelle* possono inoltre essere ricondotti momenti focali di produzioni realizzate allo Schiller: le porzioni di «motionless listening» durante le quali Krapp rimane concentrato ad ascoltare il suo nastro (*Das letzte Band*, 1969); le *attitudes* mute che puntellano il monologo di Winnie, lasciando in sospenso alcune azioni come pregare, spazzolare i denti, mettere il rossetto (*Glückliche Tage*, 1971). In questi due casi, l'effetto scenico ottenuto è una alternanza cadenzata tra un *frame* di energia compressa (la posa statica) e il gesto successivo, che acquista una sua più definita incisività.

La partitura degli spettacoli berlinesi è, poi, caratterizzata dallo iato asincrono fra discorso e movimento. Durante la preparazione di *Endspiel*, il drammaturgo-regista insiste affinché gli interpreti scindano in maniera netta i propri spostamenti dal parlato, dando origine ad uno schema diacronico tripartito per cui, ad un cambio di posizione, segue una leggera pausa e, infine, la parola: «Never let your changes of position and voice come together. First comes a) the altered body stance; after it, following a slight pause comes b) the corresponding utterance» – ammonisce Beckett. ⁴⁶

Tale *pattern* movimento–pausa/silenzio–battuta si intensifica nella messinscena di *Godot*, dove sembra inglobato nel modulo prossemico che viene definito, nel *Regiebuch*, «approach by stages». A sedici scambi dialogici distribuiti lungo l'intera *pièce*, Beckett fa corrispondere un avanzamento graduale di un personaggio verso l'altro, suddiviso in tre tempi successivi, in modo da «utilizzare la variazione della distanza come strumento [...] di creazione del climax e di modulazione del colore e dell'intenzione della battuta». ⁴⁷ Dal *revised text* di *Godot* emerge come Beckett aggiunga diverse di queste “interazioni per fasi” nelle didascalie:

⁴⁵ Cfr. Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 216.

⁴⁶ Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 211. Lo stesso tipo di separazione, tra gesto e dialogo, avviene per Nagg e Nell. Cfr. Ruby Cohn, *Back to Beckett* cit., p. 154.

⁴⁷ Angelo Romagnoli, *Quel copione di Beckett. Temi e problemi di una traduzione italiana dei*

ESTRAGON *molto ingannevole* Ma quale sabato? E poi oggi è sabato? *Avanza verso Vladimir* Non è mica domenica? *Pausa. Avanza ancora* O lunedì? *Pausa. Avanza ancora.* O venerdì?⁴⁸

E, più avanti:

ESTRAGON Forse mi sbagliavo. *Pausa* Smettiamo di parlare per un minuto, vuoi?

VLADIMIR *debolmente* Va bene. *Estragon si addormenta di colpo. Vladimir va all'estrema sinistra della scena, guarda a distanza facendosi schermo con la mano, si gira e va all'estrema destra, fissa lontano. Si volta e si avvicina a Estragon. Si ferma Gogo! Si avvicina, si ferma Gogo! Si avvicina e si ferma dietro Estragon, lo scuote piano Gogo!*⁴⁹

L'andamento ternario risulta, così, ciclico e trova corrispondenze in altre sezioni già presenti nel testo originale:

ESTRAGON *piano* Mi volevi parlare? *Silenzio. Estragon fa un passo in avanti* Avevi qualcosa da dirmi? *Silenzio. Estragon fa un altro passo in avanti* Didi...

VLADIMIR *senza girarsi* Non ho niente da dirti.

ESTRAGON *silenzio. Fa un passo in avanti* Sei arrabbiato? *Silenzio. Un passo in avanti* Perdonami. *Silenzio. Passo in avanti.* Dai, Didi. *Silenzio. Dammi la mano.*⁵⁰

Gli *approach by stages*, insieme alle successioni coreografiche variate e alle attese mute ripetute (i *Wartestelle*) sono i dispositivi progettuali cardine attraverso cui Beckett organizza, negli spettacoli dello Schiller, una fitta architettura di richiami e parallelismi performativi, destinati ad accordarsi ai valori analogici e iterativi disseminati nelle battute. Gli echi verbali di cui sono intrise le *pièce* si propagheranno anche negli anni successivi tramite contrappunti ritmico-gestuali, consentendogli di materializzare, nello spartito di scena, quel pensiero registico latente, in potenza, nella sua scrittura.

"*Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*" cit., p. 224.

⁴⁸ Samuel Beckett, *Quaderni di regia e Testi riveduti. Aspettando Godot*, edizione critica di James Knowlson e Dougal McMillan, a cura di Luca Scarlini, CUE Press, Bologna 2021, p. 32.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 33.

«The play is full of echoes»

*Appendice 1. Beckett consulente alla regia*⁵¹

1952: assiste alle prove di *En attendant Godot* (regia di Roger Blin) a Parigi.
1957: assiste alle prove di *Fin de partie* (regia di Roger Blin) tra Parigi e Londra. Lo spettacolo debutta a Londra in francese al Royal Court Theatre.
1958: assiste a tutte le prove di *Krapp's Last Tape* (regia di Donald McWhinnie) e a buona parte di quelle di *Endgame* (regia di George Devine) per una doppia serata al Royal Court Theatre, Londra.

1961: supporta Jean-Marie Serreau per una ripresa di *En attendant Godot* a Parigi.

1962: supporta George Devine per l'allestimento di *Happy Days* al Royal Court, ma viene invitato a lasciare le prove.

1963: supporta Roger Blin per l'allestimento di *Oh les beaux jours* a Parigi.

1964: supporta Michael Blake a Londra per l'*Endgame* prodotto dall'Anglo-American Theatre. Lo spettacolo debutterà a Parigi. Supporta Jean-Marie Serreau per *Comédie* e Devine per *Play*, viaggiando tra Parigi e Londra.

Supporta Donald McWhinnie a Londra nell'allestimento di *Endgame* per la Royal Shakespeare Company. Supporta Anthony Page per una ripresa di *Waiting for Godot* al Royal Court Theatre, Londra.

1965: supporta Deryk Mendel con l'allestimento di *Warten auf Godot* allo Schiller Theater di Berlino.

*Appendice 2. Beckett regista*⁵²

1965: *L'Hypothèse* di Robert Pinget, Musée d'Art Moderne, Parigi, 18 ottobre 1965 (non accreditato come regista).

1966: *L'Hypothèse* di Robert Pinget, *Va-et-vient* di Samuel Beckett, Odéon Théâtre de France, Parigi, 28 febbraio 1966 (non accreditato come regista).⁵³

1967: *Endspiel*, Schiller-Theater Werkstatt, Berlino, 26 settembre 1967.

1969: *Das letzte Band*, Schiller-Theater Werkstatt, Berlino, 5 ottobre 1969.

1970: *La dernière bande*, Théâtre Récamier, Parigi, 29 aprile 1970.

⁵¹ Contrariamente a quanto avvenuto nel saggio, per le Appendici i titoli delle opere non sono indicati nella lingua di prima stesura, ma nella lingua della messa in scena.

⁵² La cronologia riprende quella stilata in C.J. Ackerley, Stanley Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., s.v. *directing*, pp. 242-246.

⁵³ Il programma della serata "BIP-Beckett, Ionesco et Pinget" comprende *Comédie* e *Va-et-vient* di Samuel Beckett, *La Lacune e Délire à deux* di Eugène Ionesco e *L'Hypothèse* di Robert Pinget.

1971: *Glückliche Tage* allo Schiller-Theater Werkstatt di Berlino, 17 settembre 1971.

1975: *Warten auf Godot* allo Schiller Theater di Berlino, 8 marzo 1975.

Pas moi e La dernière bande, doppio spettacolo alla Petite Salle del Théâtre d'Orsay a Parigi, aprile 1975.

1976: *Footfalls* al Royal Court Theatre, Londra, maggio 1976. *Damals e Tritte* allo Schiller-Theater Werkstatt, 1 ottobre 1976.

1977: *Krapp's Last Tape* (in inglese) all'Akademie der Künste di Berlino. Prove con il San Quentin Drama Workshop dal 10 al 27 settembre 1977.

1978: *Pas e Pas moi* al Théâtre d'Orsay, Parigi, aprile 1978. *Spiel* allo Schiller-Theater Werkstatt, 6 ottobre 1978.

1979: *Happy Days* al Royal Court Theatre, Londra, giugno 1979.

1980: *Endgame* con il San Quentin Drama Workshop, Riverside Studios, Londra, maggio 1980.

1984: *Waiting for Godot* per il San Quentin Drama Workshop (regia di Walter Asmus, prove al Goodman Theater Chicago dal novembre 1983 al gennaio 1984). Beckett dirige le prove con gli attori al Riverside Studios di Londra per dieci giorni, a partire dal 2 febbraio 1984. Lo spettacolo debutta all'Art Festival di Adelaide il 13 marzo 1984.

Io esigo la Merzbühne*

Il teatro nella idea di arte totale di Kurt Schwitters

Donatella Mazza

Kurt Schwitters fu una singolare figura di artista nel variegato panorama della cultura tedesca di inizio Novecento. Artista eclettico, come andava ‘di moda’ allora, fu, innanzi tutto, pittore, ma anche grafico, pubblicitario, performer abilissimo a irritare e ammaliare il pubblico, architetto di spazi artistici e di installazioni, poeta e (seppur in misura minore) drammaturgo. La sua idea di arte totale si inserisce in modo così peculiare nel ribollire artistico dei primi anni del secolo scorso da indurlo a coniare il nome di un proprio movimento, il *Merz*, con il quale mirava al superamento di «categorie vecchie come espressionismo, cubismo, futurismo o chissà che altro».¹

Nato ad Hannover nel 1887, frequentò la Königlich Sächsischen Akademie der Künste di Dresda, a partire dal 1918 espose con una certa regolarità a Berlino nella Galleria Der Sturm, incoraggiato da Herwarth Walden che aveva colto il suo talento, e collaborò intensamente con l’omonima rivista,² in cui pubblicò poesie, testi in prosa, saggi teorici e in particolare una serie di articoli ad alto tasso polemico chiamati *Tran*³ concentrati soprattutto sulla critica del tempo. Questa collaborazione fu una ragione, fra le altre, per cui l’artista non fu mai accettato ufficialmente nei gruppi dadaisti, a lui pur molto vicini e con esponenti dei quali coltivò un’intensa amicizia.⁴ Le reazioni per lo più indignate, velenose e disgustate suscitate nel pubblico dalla sua prima esposizione monografica lo sorpresero e allo stesso tempo lo indussero alla battaglia, spalleggiato dal gruppo di Der Sturm, che nel 1920 lo elesse l’artista “più vituperato” dell’anno.⁵ Sempre

* «Ich fordere die Merzbühne», Kurt Schwitters, “An alle Bühnen der Welt”, in *Das literarische Werk*, DuMont, Köln 1998, vol. 5, p. 39. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di mie.

¹ «[...] alte Begriffe, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder sonstwie», Kurt Schwitters, “KURT SCHWITTERS”, in *Das literarische Werk*, cit., 5, p. 253.

² Volker Pirsich, *Der Sturm. Eine Monographie*, Bautz, Herzberg 1985, pp. 307 segg. e 574 segg.

³ *Tran* significa “olio di foca, balena ecc.”; nella locuzione *im Tran* significa “fare qualcosa automaticamente, senza prestare attenzione, perché annebbiati dal sonno o dall’alcool o per routine”.

⁴ Cfr. Roger Cardinal, Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters*, Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 17 segg.

⁵ Rudolf Blümner, *Was ich so träume*, «Der Sturm», XI, 6 (1920), p. 86. Ovviamente i suoi

interessato a contatti con le avanguardie, pur mantenendo la sua peculiare posizione Merz, a partire dal 1922 fu vicino al Costruttivismo, collaborando con il Bauhaus e con El Lissitzky, Lázló Moholy-Nagy e Theo van Doesburg.⁶ Come il DADA, anche il *suo* movimento, parte dal nome: la denominazione Merz deriva da un ritaglio della pubblicità della Kommerz und Privatbank presente in uno dei suoi primi collage (*Merz L 3*), esposto nella famigerata mostra sull'“arte degenerata” e poi distrutto. Usato a partire dal 1919 per definire la sua pittura,⁷ diventa ben presto il suo ‘marchio di fabbrica’ anche per poesia e teatro. Ma Merz non vuol essere una semplice etichetta, bensì riassume (anche plasticamente) la modalità accumulatoria e aggregatrice del modo di lavorare di Schwitters. Mentre nel cubismo gli elementi esterni vengono integrati nella composizione pittorica e nel dadaismo diventano provocazione, nelle opere di Schwitters essi sono i veri protagonisti, sono il materiale specifico. «Merz significa instaurare relazioni, preferibilmente tra tutte le cose del mondo»: ⁸ il pensiero Merz è tutt'altro che un caotico insieme di elementi eterogenei, tendendo invece ad approfondire le specificità di discipline, materiali e forme secondo una logica interna all'opera: «Merz vuole la liberazione da ogni legame/catena, per poter dare forma artisticamente. Libertà non significa sfrenatezza, quanto piuttosto il risultato di una rigorosa disciplina artistica»⁹. Merz non è solo pittura, è anche scultura in cui entrambi, materiale e forma, si impongono all'attenzione dello sguardo; è anche architettura, anzi Merzbau, il quale più che un modo di arrangiare lo spazio, è una scultura fattasi spazio abitabile; è aggredire i benpensanti scuotendoli nelle loro certezze e abitudini, come il

lavori entrano nel catalogo nazionalsocialista delle opere “degenerate”. Nel 1933 Schwitters è costretto a scappare, trova rifugio in Norvegia e in seguito in Inghilterra, ma è come se gli fosse stata sottratta la terra sotto i piedi: in Norvegia costruisce nuove architetture Merz e la sua pittura oscilla fra l'astrazione e il paesaggismo; scrive ancora alcuni testi teatrali, rimasti però tutti in bozza e meno sperimentali.

⁶ Cfr. Roger Cardinal, Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters*, cit. *passim*. Su questi aspetti, cfr. Elio Grazioli (a cura di), *Kurt Schwitters*, Marcos y Marcos, Milano 2009, pp. 79-85;

⁷ «Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien», Kurt Schwitters, “Die Merzmalerei”, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 37 («La parola Merz significa essenzialmente l'insieme di ogni pensabile materiale riunito per fini artistici e tecnicamente la valutazione paritaria dei singoli elementi»).

⁸ «Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt», Kurt Schwitters, “Merz”, *ivi*, p. 187.

⁹ «Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können. Freiheit ist nicht Zügellosigkeit, sondern das Resultat strenger künstlerischer Zucht», Kurt Schwitters, “Merz (Für den ‘Ararat’ geschrieben)”, *ivi*, p. 77.

famigerato *Ich liebe dir*, (*Io amo a te*) della poesia *Anna Blume*,¹⁰ che esposto per le strade in versione manifesto pubblicitario irritò enormemente, ma ebbe allo stesso tempo un successo immediato, tanto che nella campagna elettorale del 1920 la candidata fittizia Anna Blume venne lanciata dal suo autore in uno delle sue tipiche operazioni ‘diversive’.¹¹ E, infine, è anche Merzbühne, il palcoscenico Merz.

Non sono pochi i pittori dei territori di lingua tedesca che evidenziano una sorta di ‘doppio’ (o addirittura molteplice) talento e si dedicano anche alle lettere e al teatro;¹² ricordo qui Ernst Barlach, Max Beckmann e Oskar Schlemmer, ma, particolarmente, Vasilij Kandinskij e Oskar Kokoschka. Il primo è un riferimento ineludibile nel discorso culturale e artistico di quegli anni, tanto per i suoi scritti, come il fondamentale *Über Bühnenkomposition* (*Sulla composizione scenica*), quasi un manifesto della poetica espressionista, quanto per le sue ‘composizioni sceniche’ come *Der gelbe Klang* (*Il suono giallo*).¹³ Il secondo, Oskar Kokoschka, mette in scena nel 1909, ancora studente, il dramma *Mörder Höffnung der Frauen* (*Assassinio, speranza delle donne*),¹⁴ in cui si è spesso visto un modello prototipico e l’inizio dell’Espressionismo.¹⁵ Si tratta di un testo ‘furioso’, in cui non sono le vicende, né i dialoghi a creare il significato vero dell’opera, quanto piuttosto l’erompere di un insieme eterogeneo di tratti (gesti, rapporti, grida, colori, luci) che sembrano sgorgare direttamente da profondità inconse e primordiali.¹⁶ La parola teatrale di Kokoschka perde il suo compito direttamente comunicativo, trasformandosi in esortazione, evocazione, verrebbe da dire in ‘gesto’. Schwitters conosceva bene il lavoro di entrambi grazie alla sua frequentazione con Walden e alla sua partecipazione alle attività di *Der Sturm*, dove i due pittori erano ‘di casa’.¹⁷ Questi pittori-teatranti sono voci rivoluziona-

¹⁰ Kurt Schwitters, *An Anna Blume*, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 1, pp. 58 sg. [trad. it. *A Anna Belfiore*, in Id., *Augusta Bolte*, trad. di Giulia A. Disanto, La Grande Illusion, Pavia 2018, p. 72].

¹¹ Kurt Schwitters, “Wählt Anna Blume”, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 69. Cfr. Cardinal Roger, Webster Gwendolen, *Kurt Schwitters*, cit., p.116.

¹² Cfr. Thomas Schober, *Das Theater der Maler*, M&P, Stuttgart 1994.

¹³ Entrambi tradotti in Vasilij Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Abscondita, Milano 1998.

¹⁴ Una versione rielaborata del primo manoscritto fu pubblicata con illustrazioni originali nel 1910 su «Der Sturm» I, 20 (1910), pp. 155-156, iniziando così la collaborazione con la rivista di cui, si potrebbe dire, negli anni seguenti Kokoschka fu una sorta di ‘disegnatore ufficiale’.

¹⁵ A partire da Joseph Sprengler, *Kokoschkas Bühnendichtungen*, «Hochwald» 2 (1921/22), p. 670.

¹⁶ Cfr. Oskar Kokoschka, *Della coscienza delle visioni*, [acq. D. Mazza], Campanotto, Pasion di Prato 2008, pp.45-50, 65-69.

¹⁷ Cfr. Kurt Schwitters, “Meine Ansicht zum Bauhaus-Buch 9”, in *Das literarische Werk*, cit.,

rie e sperimentali che derivano e si inseriscono nel grande movimento di rinnovamento, anzi di “riteatralizzazione” del teatro, cioè quell’eterogeneo insieme di riflessioni e sperimentazione che nel cambio di secolo tendevano a valorizzare la messa in scena in tutte le sue componenti, sottraendola alla tirannia del testo drammaturgico (*Entliterarisierung*).¹⁸ Oltre a simili variegata spinte verso uno specifico teatrale, il magma culturale che ribolle direttamente intorno a Schwitters nei suoi primi anni di attività va dal marinettiano «teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista»,¹⁹ al teatro «còlto dall’intuizione, maturato nella concertazione e generato quale organismo» dello Sturm,²⁰ al gesto estremo e alla parola nonsense che caratterizza invece il «DADA, urlo di colori increspatis, incontro di tutti i contrari e di tutte le contraddizioni, di ogni motivo grottesco, di ogni incoerenza: LA VITA».²¹ Negli anni della sua attività con Der Sturm prende lezioni dal *Rezitor* Rudolf Blümner e frequenta il “dadasofo” Raul Hausmann, ovvero collabora con i più importanti performer della parola – o per meglio dire del suono – del tempo, che influenzano in profondità il poeta e l’uomo di spettacolo Schwitters. Con loro e con altri sperimentatori mette alla prova la sua notevole capacità di affrontare il pubblico e le sue reazioni, con loro sperimenta con i suoni come fa con colori, forme e materiali, con loro gioca con la lingua.²² La sua concezione teatrale non si identifica però mai totalmente con altri e resta, in ogni caso, sua, cioè Merz, lontana ad

vol. 5, p. 256 segg., una lettera indirizzata a Kandinskij in cui mette in rilievo la sostanziale diversità fra pittura e musica, e critica il parallelismo proposto dal pittore, definendolo semmai una teoria logica e specifica del primo periodo astratto del russo, ma negandone una validità generale.

¹⁸ Christopher Balme (acd), *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1988.

¹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Brono Corradini, *Il teatro sintetico futurista* (1915), <<https://futurismo.accademiadellacrusca.org/txt/50.txt>> (ultimo accesso: 19.03.2023).

²⁰ «Es ist durch Intuition empfangen, in Konzentration gereift, als Organismus geboren», Lothar Schreyer, *Das Bühnenkunstwerk*, «Der Sturm», VII. 5 (1916), pp. 50–51, qui p. 50.

²¹ «Liberté: DADA DADA DADA, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconnues: LA VIE», Tristan Tzara, *Manifeste Dada* 1918, <https://monoskop.org/images/3/3b/Dada_3_Dec_1918.pdf#page=2> (ultimo accesso: 19.03.2023).

²² La sua opera poetica forse più famosa, a parte *Anna Blume*, è *Ursonate* (*Sonata originaria*) a cui Schwitters lavorò per molti anni, limandola e perfezionandola dopo ogni *performance*. Pura poesia fonica, la *Ursonate* è una sequenza di suoni organizzati nei movimenti musicali rondò, largo, scherzo, presto, in cui la lingua si spoglia completamente del significato e sperimenta con la sua stessa essenza ritmica, articolatoria e musicale.

esempio dalle tendenze misticheggianti della recitazione melodico-ritmica di Schreyer,²³ come dalla furia iconoclasta del Dada.

Due sono gli elementi che qui ci interessano particolarmente: la visione di Schwitters del teatro come luogo fisico, debitrice in una prima fase più del suo sguardo di pittore e di architetto visionario che di drammaturgo o scenografo/regista (in questo forse più vicino di altri a Kandinskij), e il rapporto con il pubblico.

La sua idea di un contenitore teatrale funzionale all'opera "totale" muta nel tempo e vede due periodi distinti: quello al limite del parodistico degli anni 1919-1923, in cui Schwitters teorizza una Merzbühne nei fatti irrealizzabile, a cui segue, con un avvicinamento alla visione funzionalista e del Bauhaus, il progetto della Normalbühne Merz, che sostituisce alla commistione estrema della prima fase, la semplicità e sobrietà di un palcoscenico su cui dovrebbe essere possibile rappresentare tutte le opere teatrali. La prima Merzbühne tende a trasferire il principio del collage in ambito teatrale, proclamando la necessaria commistione di tutti gli elementi. Lo spazio teatrale Merz accoglie e enfatizza:

tutti gli elementi dell'opera teatrale Merz [...]. Il teatro Merz non conosce altro che la fusione di tutti i fattori in un'opera d'arte totale [...]. Tanto più radicalmente la logica razionalmente concreta viene distrutta, tanto maggiore è la possibilità di una costruzione artistica. Come in poesia si valuta una parola con l'altra, qui si valuta fattore con fattore, materiale con materiale. Ci si può immaginare la scenografia all'incirca come un quadro Merz.²⁴

²³ «Körperkultur, die [...] nur durch Schulung, die eigenen Gefühle in Symbolbewegungen umzusetzen, gelernt werden kann, Sprachkultur, die nicht nur Sprachtechnik und sinngemäßes Erfassen, sondern auch die Tonsymbole wirklich gefühlter Gefühle bringen kann, sind die Voraussetzungen der Schauspielkunst», Lothar Schreyer, *Die Befreiung der Bühnenkunst*, in *Theateraufsätze*, Edwin Mellen, New York p. 539 («una cultura del corpo che [...] può essere imparata solo tramite l'abitudine a trasformare i propri sentimenti in movimenti simbolici, una cultura linguistica che non renda solo tecnica e significato, ma anche i simboli tonali dei sentimenti veramente provati: queste sono le premesse dell'arte teatrale»).

²⁴ «[...] sämtliche Teile des Merzbühnenwerkes [...]. Die Merzbühne kennt nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk. [...] Je intensiver das Kunstwerk die verstandesmäßig gegenständliche Logik zerstört, um so größer ist die Möglichkeit künstlerischen Aufbaus. Wie man bei der Dichtung Wort gegen Wort wertet, so werte hier Faktor gegen Faktor, Material gegen Material. Man kann sich das Bühnenbild etwa in der Art eines Merzbildes vorstellen», Kurt Schwitters, "Die Merzbühne", in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 42.

La tanto dibattuta indipendenza della messa in scena dal testo viene qui portata decisamente all'estremo:

Si formino superfici gigantesche, le si afferri fino all'infinito pensabile, le si copra di colori, le si sposti minacciosamente e si curvi la loro liscia reticenza. [...] Si facciano combattere le linee l'una contro l'altra e poi accarezzarsi in donata tenerezza. [...] Si prendano trapani da dentista, tritacarne, pulisci binari da tramvai, omnibus, automobili, biciclette, tandem e i relativi pneumatici e li si deformi. Si prendano delle luci e le si deformi nella maniera più radicale. Si facciano scontrare locomotive [...] Si prendano sottane e simili cose [...]. Persino persone possono essere usate. Persino persone possono venir legate alle quinte. Persino persone possono anche recitare attivamente, addirittura in situazioni quotidiane, parlare stando su due gambe, addirittura con frasi sensate. Si inizi ora a sposare fra loro i vari materiali. [...] E qui inizia l'ardore della compenetrazione musicale. [...]²⁵

Per ammissione dello stesso artista, questa Merzbühne era più che altro un concetto ancora astratto, che egli aveva potuto, «studiare a fondo solo teoricamente»,²⁶ il quale però gli vale l'attenzione e la collaborazione del regista, attore, direttore teatrale Franz Rolan, pseudonimo di Franz Bubbenzer, con il quale Schwitters sviscera «l'idea del teatro *Merz* in relazione alla sua realizzazione pratica [...] per ora teoricamente»²⁷ e scrive un «voluminoso» testo che verrà pubblicato alcuni anni dopo su *Der Sturm* con il sottotitolo *Ein Dialog mit Einwürfen aus dem Publikum (Un dialogo con interventi del pubblico)*²⁸ nel quale viene messa letteralmente in scena

²⁵ «Man setze riesenhafte Flächen, erfasse sie bis zur gedachten Unendlichkeit, bemäntele sie mit Farbe, verschiebe sie drohend und zerwölbe ihre glatte Schamigkeit. [...] Man lasse Linien miteinander kämpfen und sich streicheln in schenkender Zärtlichkeit. [...] Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegersatzreifen und deformiere sie. Ma nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren [...] Man nehme Unterröcke und andere ähnliche Sachen [...] Menschen selbst können auch verwendet werden. Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden. Menschen selbst können auch aktiv auftreten, sogar in ihrer alltäglichen Lage, zweibeinig sprechen, sogar in vernünftigen Sätzen. Nun beginne man die Materialien miteinander zu vermählen. [...] Und nun beginnt die Glut musikalischer Durchtränkung», Kurt Schwitters, «Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne», ivi, pp. 43-44.

²⁶ «[...] nur theoretisch durcharbeiten», Kurt Schwitters, «Merz (Für den 'Ararat' geschrieben)», ivi, p. 79.

²⁷ «[...] die Idee der Merzbühne in bezug auf ihre praktischen Möglichkeiten», ivi, p. 82.

²⁸ Kurt Schwitters, Franz Rolan, «Aus der Welt Merz. Ein Dialog mit Einwürfen aus dem

Io esigo la Merzbühne

la costruzione del rapporto Merz con un elemento ormai fondamentale della costruzione teatrale, cioè il pubblico (v. oltre). La Normalbühne Merz cambia radicalmente prospettiva e si trasforma in un elemento estremamente sobrio e multifunzionale, seguendo una concezione teatrale più vicina all'approccio epico e funzionale:

La Normalbühne Merz è uno strumento sul quale è possibile suonare ogni accompagnamento necessario per ogni genere di pezzo teatrale. I colori sono il più possibile semplici, in modo che la scena possa restare sempre sfondo o accompagnamento. [...] Come colori degli oggetti o per le tinteggiature la Normalbühne Merz usa solo nero, bianco, una tonalità media di grigio, rosso. [...] Le forme usate dalla Normalbühne Merz sono solo superfici piane, un cubo di 90 cm. di lato [...].²⁹

Seguono indicazioni precise delle misure e dei vari dettagli riguardo alle linee e agli angoli formati dai vari elementi, a veli, aperture che fungono da porte e altri elementi usati per modellare gli spazi, nonché alle luci e comunque precisa.³⁰

Non si confonda la Normalbühne Merz con la Merzbühne: sono radicalmente differenti, La Normalbühne Merz è SOBRIA, è COMODA, è POCO COSTOSA.³¹

Un paio di anni dopo scrive:

La Normalbühne Merz è una scena dalle forme il più semplice possibile, la quale costituisce uno sfondo neutro per ogni azione. È facilmente modificabile e durante l'azione deve sostenere l'espressività della stessa. Le quinte laterali sono girevoli, grigie davanti e nere dietro. Il sole in alto è rosso.³²

Publikum", ivi, p. 153.

²⁹ «Die Normalbühne- Merz ist ein Instrument, auf dem man jede erforderliche Begleitung für jede Art von Theaterstück spielen kann. Die Farben sind so einfach wie möglich damit die Bühne stets Hintergrund oder Begleitung bleiben kann. [...] Als Lokal- oder Anstrichfarben verwendet die Normalbühne nur Schwarz, Weiß, Mittelgrau und Rot [...]. Als Formen verwendet die Normalbühne nur die ebene Fläche, den Würfel von 90 cm Seitenlänge [...]», Kurt Schwitters, "Einige praktische Anregungen zur Normalbühne – MERZ", ivi, p. 204 seg.

³⁰ Kurt Schwitters, "Normalbühne", ivi, p. 206 s. Cfr. anche ivi, p. 213.

³¹ «Man verwechsle nicht die Normalbühne Merz mit der Merzbühne: das ist etwas Grundverschiedenes, Die Normalbühne ist SACHLICH, ist BEQUEM, ist BILLIG», Kurt Schwitters, "Normalbühne Merz", ivi, 203.

³² «Die Normalbühne MERZ ist eine Bühne mit den allereinfachsten Formen, die einen neutralen Hintergrund für jede Handlung bildet. Sie ist leicht veränderbar und soll durch Veränderung während der Handlung, den Ausdruck der Handlung unterstützen. Die

Di queste scenografie in legno, facilmente trasportabili e trasformabili a piacere, sono conservate alcune fotografie.³³

Parallelamente a queste riflessioni teoriche sulla materialità della messa in scena, è interessante considerare le sue opere teatrali e qui, in particolare, le didascalie. La sua produzione drammaturgica è abbastanza limitata³⁴ e, anche in questo caso, abbastanza chiaramente distinta in due periodi. Dei primissimi anni Venti, di espressamente teatrale abbiamo solo poche scene, poco più che canovacci pronti per essere adattati alle reazioni del pubblico, un pubblico abituato alle provocazioni avanguardistiche.³⁵ L'incipit di *Schattenspiel* (*Gioco d'ombra*) presuppone chiaramente l'uso di tecniche cinematografiche: «Lo spazio della rappresentazione di ombre è vuoto; da sinistra entrano, l'uno dopo l'altro, una testa - un piede - una mano - un braccio - una gonna - una camicetta - un altro piede - pian piano si uniscono a formare una signorina, che si presenta [...]».³⁶ A queste prime bozze andrebbero però aggiunti diversi testi in prosa di carattere monologico o comunque evidentemente concepiti per la lettura pubblica, come *Der carbonisierte Goldfisch* (*Il pesce rosso carbonizzato*). Più interessante la produzione seguente, che, seppur limitata, è decisamente di più ampio respiro, in cui si coglie una ricerca dello specifico teatrale meno estemporanea e via via orientata a un ritorno ad un teatro meno sperimentale.³⁷ Nella seconda metà degli anni Venti scrive quelle che sono considerate le sue opere principali, cioè *Zusammenstoß* (*Collisione*, 1927) e *Oben und unten. Für*

Seiten-Kulissen sind drehbar, vorn grau und hinten schwarz. Die Sonne oben ist rot», Kurt Schwitters, "Merzbühne Grundstellung", ivi, p. 254.

³³ Cfr. ivi, pp. 210 seg.

³⁴ Il primo che se ne occupò più diffusamente fu Friedhelm Lach, a cui Ernst Schwitters affidò tra l'altro alcuni manoscritti teatrali non noti, cfr. Friedhelm Lach, *Die Merzbühne von Kurt Schwitters oder Kurt Schwitters als Dramatiker*, «Text und Kritik» 35/36 (1972), pp. 69-72.

³⁵ Qui ci sono pochissime indicazioni di regia e la più interessante è la chiusa di *Kümmernisspiele* (*Giochi di preoccupazioni*) che recita: «Die Bühne verdunkelt sich. Das Publikum fühlt sich fälschlich veräppelt und johlt und pfeift. Der Chor schreit: Dof. Dichter rrraus! Son Blödsinn!», Kurt Schwitters, *Kümmernisspiele*, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 4, p. 23 («La scena si oscura. A torto il pubblico si ritiene preso in giro e inizia a schiamazzare e fischiare. Il coro grida: Idiozia. Fuori il poeta»).

³⁶ «Die Schattenspieleebene ist leer, nun kommen nacheinander von links: ein Kopf – ein Fuß – eine Hand – ein Arm – ein Rock - eine Blouse – noch ein Fuß, setzt sich ganz langsam als Fräulein aneinander und stellt sich vor», Kurt Schwitters, *Schattenspiel*, ivi, p. 26. Nel suo lascito si trova anche la bozza per un film, cfr. "Mitten in der Welt steht ein Haus" cit., vol. 5, p. 85 ss.

³⁷ Certo anche a causa dell'esilio, durante il quale non ebbe possibilità di sperimentazione e si dovette limitare a serate occasionali e semi-private.

Io esigo la Merzbühne

Bewegungssprechchor (Sotto e sopra. Per coro parlato in movimento, 1929), le quali prevedono una macchina di messa in scena decisamente complessa, con ogni probabilità pensata come realizzazione della Normalbbühne Merz.

Di *Zusammenstoß*, il libretto dell'opera "grottesca" in dieci quadri scritta insieme all'artista Käthe Steinitz che nel 1928 vinse il premio della rivista musicale austriaca *Anbruch* ma non fu rappresentata fino al 1976,³⁸ possediamo tre versioni, mentre la parte musicale non fu mai finita.³⁹ La messa in scena prevede dieci quadri certo non facili da rendere in una rappresentazione concreta:

Prima scena. Osservatorio astronomico a Berlino. Cantina, altezza solo m. 2,5.

Nel mezzo si innalza la base di una ampia torre di circa 3 metri di diametro [...]

Seconda scena. Tre quadri contemporaneamente, alternativamente illuminati: a sinistra un caffè (a), sotto scalinata a metà di piazza Postdamer (b), a destra scala che porta a un atelier [...]

Terza scena. Tre quadri contemporaneamente, tutti illuminati. A destra e a sinistra in alto due piccole sezioni a) e b) che mostrano le abitazioni di due amiche e due amici [...]. Sotto al centro un rifugio notturno per senzatetto c) [...]

Quarta scena. Stanza borghese [...]

Quinta scena. Sulla sfera verde. Nel mezzo della scena una pedana rotante che separa uno spazio simile a una giostra, arredato in stile biedermeier [...]

Sesta scena. Centrale radio [...]

Settima scena. Amabile paesaggio rurale davanti a una chiesa nei pressi di Berlino [...].

Ottava scena. Luogo oscuro. Spelonca [...]

Nona scena. Su Marte [...]

Decima scena. Terreno a Tempelhof [...].⁴⁰

³⁸ Al Tübinger Zimmertheater. La storia della ricezione letteraria e teatrale di Schwitters dopo la sua riscoperta a partire dagli anni Cinquanta-Sessanta soprattutto nell'universo della poesia sperimentale e di *happening* – ricordiamo qui solo i nomi di Jandl e Heissenbüttel per la prima e di Wolf Vostell per il secondo – è ancora in buona parte da scrivere e riserverebbe certamente delle sorprese.

³⁹ Kate Steinitz racconta che furono ben tre i compositori che si cimentarono con l'impresa, abbandonandola uno dopo l'altro. Cfr. Kate T. Steinitz, *Kurt Schwitters. Erinnerungen*, Arche, Zurigo 1987, p. 91.

⁴⁰ «Erste Szene. Sternwarte in Berlin. Keller, nur 2 ½ m. hoch. In der Mitte schließt sich der Durchschnitt eines ca. 3 m breiten Turmes nach oben. [...] Zweite Szene. Gleichzeitig sind 3 Bilder aufgebaut, von denen nur eins beleuchtet wird, links Café (a), darunter Treppe zur Mitte Potsdamerplatz (b), rechts Treppe, die hinaufführt zu einem Atelier (c), [...] Dritte Szene. Gleichzeitig 3 Bilder, die gleichzeitig beleuchtet sind. Links und rechts oben 2 kleine Ausschnitte a) und b), die das Heim zweier Freundinnen und das Heim zweier Freunde zeigen [...] Unten in der Mitte ein Nachtasyl c) [...] Vierte Szene. Bürgerliches Zimmer [...] Fünfte Szene. Auf

Il testo, che racconta i momenti prima dell'impatto di un asteroide che dovrebbe cadere esattamente in piazza Postdam, tratteggia causticamente e in chiave grottesca i comportamenti privati e i provvedimenti di ordine pubblico alla notizia: «Probabilmente la terra andrà a fuoco»⁴¹ ripetuta come un assurdo *refrain*. È evidente l'interesse per l'elemento musicale e anche per la resa degli aspetti vocali e performativi della parte testuale, che vive di ripetizioni, caratterizzazioni e inserisce anche parti della *Ursonate* schwitteriana come linguaggio di un cane e di un gatto. Oltre a una pedana girevole, a giochi di luci e altre possibilità tecniche offerte della Normalbühne Merz, che permetterebbero i radicali cambi di scena elencati più sopra, effetti vecchi e nuovi costellano il precipitare degli eventi, come l'uso di filmati,⁴² di réclame e scritte luminose,⁴³ balletti,⁴⁴ un intermezzo del regista che dialoga con gli attori,⁴⁵ una canzonetta demenziale usata come Leitmotiv, la radio, nuovissimo strumento di comunicazione di massa di cui già si intravedono le potenzialità manipolatorie.⁴⁶

Se *Zusammenstoß* mette alla prova la Normalbühne Merz per quanto riguarda la sua versatilità, in *Oben und unten* vengono sperimentate le sue possibilità espressive.

All'inizio il palco è blu scuro. Sembra vuoto, perché non si scorgono le persone giacenti. Inizialmente in modo confuso, poi sempre più chiaramente sullo sfondo si scorge il rotare di mondi, sfere che girano, colorate di rosso, di verde, di blu, traspiaiono traiettorie, linee, soprattutto a parabola, linee brillanti, quadrati che si restringono e si ampliano, gialli o rossi, fra di essi forme nebulose, veli davanti a formule matematiche irregolarmente ... Monotona, a tratti, una sirena da nebbia. Ogni tanto si sente anche lo scrosciare d'acqua. Breve e stridulo un acuto fischio. Infrangersi di vetro. Grande sfera rossa va in su e scompare, diventando sempre più luminosa, mentre si sente l'ululare di una sirena. Poi subito un riflettore inizia a illuminare le parti del palco in cui non ci sono persone.⁴⁷

dem grünen Globe. In der Mitte der Bühne eine Drehscheibe, die einen karussellartigen Raum abtrennt, der biedermeierartig eingerichtet ist. [...] Sechste Szene. Radiozentrale. [...] Siebte Szene. Liebliche Dorflandschaft vor einer Kirche in der Nähe Berlins. [...] Achte Szene. Finsterer Ort. Spelunke. [...] Neunte Szene. Auf dem Mars. [...] Zehnte Szene. Tempelhofer Feld», Kurt Schwitters, *Zusammenstoß*, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 4, pp. 35 segg.

⁴¹ «Die Erde wird voraussichtlich verbrennen», ivi, *passim*

⁴² Ivi, p. 64.

⁴³ Ivi, p. 46

⁴⁴ Ivi, p. 59.

⁴⁵ Ivi, p. 64 segg.

⁴⁶ Ivi, p. 68 segg.

⁴⁷ «Anfangs ist die Bühne dunkelblau. Sie scheint leer, weil man die auf dem Boden liegenden

Io esigo la Merzbühne

Il testo si ispira chiaramente alla poetica messianica degli espressionisti dello Sturm, sia per la tematica dell'“uomo nuovo” nato da una rivoluzione interiore, che nel tessuto linguistico modulato sugli stilemi del “Wortkünstler” (artista della parola) August Stramm,⁴⁸ ma anche qui con autocitazioni dalla propria *Ursonate*. Altrettanto importanti le dinamiche dei movimenti dei cori nel finale, dettagliate con precisione e sottolineate da luci, forme geometriche e rumori, a raffigurare fisicamente il conflitto e la fratellanza, in questo vicino a Kandinskij e forse anche al lavoro teatrale di Lothar Schreyer.

Il direttore teatrale deve certamente saper comporre, deve saper usare colori e forme. Inoltre deve avere un sicuro senso per i momenti di tensione dell'opera. Deve saper bilanciare i rapporti ottici in relazione a quelli dell'azione e deve avere molta fantasia. In poche parole, deve essere una personalità artistica.⁴⁹

Le opere successive, delle quali ci rimangono bozze o versioni manoscritte più o meno incomplete, hanno tratti più moralistici e esplicitamente politici e molto meno sperimentali, anche se non manca di farsi sentire la vena caustica e grottesca dell'artista. L'ultima, *Die Familiengruft* (1946, *La cripta di famiglia*), mette in scena il tentativo di una fanatica nazista morta

Personen nicht sieht. Man sieht erst undeutliche, dann immer deutlicher werdend auf dem Hintergrund das Kreisen von Welten, Kugeln, die sich drehen, rot, grün, blau angeschieben, durchscheinend Kreise, Linien, besonders in Parabelform, glitzernde Linien, sich verengende und erweiternde Quadrate, gelb oder rot dazwischen Nebelformen, Schleier von den mathematischen Formen unregelmäßig ...Eintönig begleitet ein Nebelhorn von Zeit zu Zeit. Man hört auch manchmal Wasser rauschen. Kurz und schrill eine helle Pfeife. Klirren von Glasscherben. Große rote Kugel geht hoch und verschwindet, indem sie immer heller wird. Dazu Heulen einer Sirene. Dann beginnt sofort ein Scheinwerfer die Teile der Bühne zu beleuchten, wo keine Menschen sind», Kurt Schwitters, *Oben und unten*, ivi, p. 89.

⁴⁸ Lothar Jordan (acd), *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Aishesis, Bielefeld 1995, S. 175–176; Donatella Mazza, *Zur Sprache im Drama des Expressionismus. Kräfte von August Stramm*, in Claudio Di Meola, Antonie Hornung, Lorenza Rega (acd), *Perspektiven Eins*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2005, vol. 5, S. 329–341; Petra Jenny Vock „Der Sturm muß brausen in dieser toten Welt“. Herwarth Waldens ‚Sturm‘ und die Lyriker des ‚Sturm‘-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkriegs, WVT, Trier 2006, pp. 196–258.

⁴⁹ «Der Bühnenleiter muß durchaus komponieren können, muß Farbe und Form beherrschen können. Außerdem muß er einen sicheren Sinn für die Spannungen des Stückes haben. Er muß die optischen Verhältnisse zu den Verhältnissen der Handlung ausbalancieren können und sehr viel Fantasie haben. Kurz, er muß eine Künstlerpersönlichkeit sein», Kurt Schwitters, “Einige praktische Anweisungen zur Normalbühne”, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 213.

di riprodurre nella cripta di famiglia con i parenti defunti gli schemi di potere e sopraffazione di quando era in vita.

Infine c'è – e c'è fin dalle prime composizioni – il pubblico che, seguendo e anzi esasperando uno dei dettami della *Theaterreform* dei primi del Novecento, diventa in tutto e per tutto uno degli elementi costitutivi del Merztheater. Il citato *Aus der Welt* “Merz” *Ein Dialog mit Einwürfen aus dem Publikum*, illustra una vera e propria performance in cui il *Merzler*, cioè l'artista/regista, piega un pubblico riluttante e aggressivo di borghesi e benpensanti alla sua visione, facendoli così passare dallo scherno e dal disgusto a una entusiastica partecipazione.

PUBBLICO Ci voglia dunque gentilmente spiegare [...]

SCHWITTERS (in tono secco e professorale) L'espressione delle singole parti dell'opera teatrale *Merz* nel suo complesso deve provocare una reazione decisa precedentemente, sia essa positiva o negativa, e dal materiale usato, sia esso gli artisti – poiché tutti gli artisti che collaborano, poeta, pittore, scultore, musicista e attori, vanno considerati artisti – come quinte, spazio, persone che agiscono ...

PUBBLICO (la voce con gli occhiali) Non si dimentichi il pubblico – (la voce corpulenta/flemmatica) Giustissimo, ci siamo anche noi!

SCHWITTERS (riprendendo con calma il filo del discorso) dal materiale usato, come artisti, quinte, spazio, luci, effetti sonori e pubblico deve formarsi per necessità l'opera d'arte totale.⁵⁰

Alla spiegazione teorica segue una esemplificazione pratica, in cui per provocare il suo pubblico Schwitters usa lo stesso “trucco” della poesia *Anna Blume*, cioè l'errore grammaticale, presentando un cartello in cui alla preposizione *aus*, che grammaticalmente regge il caso dativo, segue un accusativo. Il cartello recita: «Da cappelli per signora vengono pressati cappelli da uomo più alla moda». Dopo una serie di commenti fra l'ironico e l'indignato:

⁵⁰ «DAS PUBLIKUM [...] Also wollen Sie uns gütigst erklären. [...] – SCHWITTERS (in trocken dozierendem Ton:) Der Ausdruck der einzelnen Teile des Merzbühnenwerkes soll in seiner Gesamtheit eine vorher bestimmte Wirkung, entweder positiv oder negativ, hervorgerufen und aus dem verwendeten Material wie Künstler – denn die mitwirkenden Künstler: Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker und Schauspieler sind auch als Material anzusehen -, Kulissen, Raum, handelnden Personen ...- DAS PUBLIKUM (die bebrillte Stimme:) Das Publikum nicht zu vergessen – (die behäbige Stimme:) Sehr richtig, wir sind auch noch da! SCHWITTERS (den Faden ruhig wieder aufnehmend) aus dem verwendeten Material wie Künstler, Kulissen, Raum, Licht, Schallwirkung und Publikum soll das Gesamtkunstwerk zwingend hervorgehen», Kurt Schwitter, Franz Rolan, “Aus der Welt MERZ”, *ivi*, p. 154 sg. Si pensi ai due dialoghi di E. G. Craig *On the Art of the Theater*.

Io esigo la Merzbühne

PUBBLICO [...] Signor Schwitters! – Accidenti, accendete la luce [...] Dunque, signor Schwitters, spiegateci – (in fretta) no, non dica ora di nuovo che l'arte non si può spiegare – ci dica quindi semplicemente: che cos'era quello cui abbiamo assistito?

SCHWITTERS Il richiesto esempio di una messa in scena Merz. Per amor di chiarezza ho usato il minor materiale possibile e poiché per la rappresentazione Merz ogni materiale può essere usato, allo stesso modo si può fare a meno di qualsiasi cosa, ad esempio anche della logica dell'azione. In questo caso, la caratteristica della messa in scena era astratta. Già solo lo spegnersi delle luci ha rappresentato un atto creativo che (sorridente), come avete potuto notare voi stessi ha agito in modo creativo sul pubblico e ha provocato diverse sensazioni. Con una durata più lunga l'effetto avrebbe potuto essere intensificato drammaticamente [...].⁵¹

L'eclettico artista Kurt Schwitters porta così all'estremo l'assunto teorico secondo il quale ogni elemento della costruzione teatrale e quindi anche il pubblico, riscoperto dai riformatori del teatro del cambio di secolo nello sforzo di eliminare le barriere fra palco e platea, è di per sé fondante e determinante e deve armonizzarsi agli altri sottostando solo alla "logica dell'opera teatrale".⁵² La radicalità dei suoi assunti teorici e anche delle sue pur poche proposte teatrali giustificano pienamente l'interesse che negli anni Sessanta l'opera di questo poliedrico artista risvegliò anche da parte della *performance art*.⁵³

⁵¹ «DAS PUBLIKUM [...] Herr Schwitters! – Donnerwettere, machen Sie doch mal Licht! [...] Also nun, Herr Schwitters erklären Sie uns – (sehr eilig) ach nein, sagen Sie nicht wieder: Kunst läßt sich nicht erklären – also sagen Sie einfach: Was war das? – SCHWITTERS Das gewünschte Beispiel einer Merzbühnenaufführung. – Ich verwendete der Deutlichkeit halber so wenig Material als möglich, denn wie für die Merzbühne jedes Material verwendbar ist, so kann man auch auf jedes Material verzichten, zum Beispiel auch auf die Logik der Handlung. In diesem Fall war der Charakter der Merzbühnenhandlung abstrakt. Das Auslöschten des Lichtes war an sich schon eine schöpferische Handlung, die, (lächelnd) wie Sie wohl bemerkten, auf das Publikum selbsttätig schöpferisch einwirkte und verschiedensten Stimmungen auslöste. Diese Einwirkung hätte sich bei längerer Dauer dramatisch steigern lassen [...].», *ivi*, p. 158.

⁵² «die Logik des Kunstwerkes», *ivi*, p. 160.

⁵³ Cfr. Roger Cardinal, Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters*, cit., pp. 142 segg.

«Je suis encore vivant!»

Note sui *Caligola* di Carmelo Bene¹

Carlo Alberto Petruzzi

Dopo aver conseguito la maturità a Lecce e avendo abbandonato l'iniziale idea di iscriversi all'Università di Bari, Carmelo Bene (1937-2002) decise di trasferirsi a Roma per dedicarsi a studi universitari in giurisprudenza.² È probabile che il clima di vivacità intellettuale della capitale nel periodo a cavallo fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, abbia giocato un ruolo in questa sua scelta. Giunto infatti nella capitale, e spinto dalla voglia di confrontarsi con i protagonisti della cultura italiana del Novecento, Bene cominciò a frequentare luoghi simbolo della città, come Rosati o l'Antico Caffè Greco dove si riunivano alcune delle massime personalità artistiche del tempo tra cui Giorgio de Chirico, Ennio Flaiano, Elsa Morante, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, riuscendo, in qualche caso, ad intrattenere con alcuni di loro anche dei rapporti di carattere personale.³

Abbandonando ben presto gli studi giuridici, Bene decise di dedicarsi al teatro e frequentò per un anno l'Accademia Sharoff per poi essere finalmente ammesso all'Accademia nazionale d'arte drammatica "Silvio d'Amico". Nel corso della sua permanenza alla "Silvio d'Amico", insieme ad Alberto Ruggiero – un suo compagno di studi che avrebbe poi curato la regia dell'opera –, Bene raggiunse Albert Camus a Venezia, dove egli si trovava per un suo allestimento dei *Demoni* di Dostoevskij. I due riuscirono ad ottenere i diritti per la rappresentazione del *Caligola* in cambio di un biglietto di platea per la prima.⁴ Secondo un articolo dell'epoca, fu proprio questa la causa che costrinse Bene ad abbandonare la "Silvio d'Amico".

¹ *Je suis encore vivant!* sono le ultime parole pronunciate da Caligola dopo essere stato assalito e colpito dai giurati (A. Camus, *Caligula* suivi de *Le malentendu*, Gallimard, Paris 1958, p. 150).

² Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 42.

³ Il debutto cinematografico di Bene si deve a Pasolini che lo chiamerà ad interpretare Creonte nel suo *Edipo re* (1967). Flaiano lo incoraggerà poi a dedicarsi al cinema come regista (Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 181) e collaborò alla sceneggiatura di *Colpo rovente* (1970) di Piero Zuffi a cui Bene parteciperà come attore.

⁴ *Caligola*, di A. Camus, versione italiana di C. Bene e A. Ruggiero. Regia di A. Ruggiero.

Questi [Carmelo Bene] ed il Ruggiero avevano ottenuto da Camus il permesso di mettere in scena il suo lavoro, ma non così dal direttore dell'Accademia d'arte drammatica Raoul Radice. Poiché c'è un articolo dello statuto della scuola che vieta agli allievi di lavorare fuori di essa, ai due non è restato che abbandonare l'Accademia per "Caligola".⁵

Nella sua seconda biografia, scritta insieme a Giancarlo Dotto, Bene ricorda in questi termini l'incontro con Camus:

Albert Camus fu il mio primo incontro con un grande uomo. [...] "Un momento – fece lui – ma chi *jouera* Caligola?". Non vedeva nessuno d'attorno. "Io, non le basto maestro?". "Bon bon. Basta e avanza". [...] Non volle nemmeno i diritti d'autore. Contattò Nicola Chiaramonte, il critico teatrale che allora sorvegliava le versioni per conto di Camus, e gli diede istruzioni.⁶

Scene e costumi di T. Vossbeg. Interpreti principali: C. Bene, A. Salines, F. Millanta. Roma, Teatro delle Arti, ottobre 1959. Vedi anche *Camus ha concesso "Caligola" a giovani attori sconosciuti*, in «La Stampa», 30 settembre 1959. Secondo Giuliana Rossi, prima moglie dell'attore, Bene e Ruggiero avevano effettuato delle modifiche al finale dell'opera suscitando l'approvazione dello stesso Camus (Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, p. 17).

⁵ V. C., "Caligola" di Camus alle Arti, in «Corriere d'informazione», 2-3 ottobre 1959. Per maggiori dettagli sul rapporto tra Bene e la "Silvio d'Amico", da cui emerge come egli sia invece stato dichiarato «decaduto per assenza e condotta» dall'Accademia già alla fine del 1958 dopo aver ricevuto alcune sanzioni per motivi disciplinari, cfr. Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica- Storia di cinquant'anni*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, [Roma] [1988?], pp. 172-177.

⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 58. Si tratta della seconda autobiografia dell'attore, dopo *Sono apparso alla Madonna: vie d'(h)eros*, (Longanesi, Milano 1983). A proposito dei resoconti di Bene, è d'obbligo ricordare il particolare ruolo assunto dalla sua scrittura autobiografica. Questa è vista infatti come una ricostruzione parziale ed immaginaria dei fatti narrati – talvolta finalizzati ad una vera e propria mitopoiesi – e non come veritiero resoconto di eventi passati. Cfr. a riguardo Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2005, pp. 86-87 («Quando si parla di raccontare una vita, non è assolutamente quello che si sta raccontando, ma quel che si omette. [...] La vita che conta è quella che non puoi raccontare») e Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1995, p. 1055 («Al momento stesso del suo discorso qualunque racconto è immaginario. Si riderà di quanto si racconta come si trattasse di casi altrui e la tua complicità altro non è che un paradosso invocato a testimoniare questi fatti a te estranei»). Il carattere talvolta irrealistico dell'autobiografia di Bene è confermato anche da Giuliana Rossi, prima moglie dell'attore (Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 22). Per un primo studio sulla scrittura biografica in Bene cfr. Carlo Alberto Petruzzi, "...di quel figlio ricercando." *Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene*, in "La Fusta", Rutgers University, vol. 22, 2014, disponibile al seguente indirizzo

«Je suis encore vivant!»

Paolo Levi ricorda di aver ricevuto, subito dopo l'incontro, una telefonata di Alberto Ruggiero in cui anche egli confermò la circostanza:

Sai cos'ha detto [Camus], commosso, a Carmelo? Anche Gérard Philippe [primo interprete dell'opera] aveva diciassette anni quando interpretò *Caligola*.⁷

È difficile sapere se la scelta di Bene di un titolo come quello del *Caligola* per il suo debutto rispondesse a precise esigenze artistiche o fosse invece dovuta a motivazioni di carattere contingente. Non è tuttavia difficile immaginare come la figura di un giovane imperatore idealista che disprezza apertamente il mondo preferendo la luna ai piaceri terrestri, potesse affascinare un esordiente poco più che ventenne.

Pubblicato nel 1944, il *Caligola* era stato messo in scena a Parigi l'anno successivo. Nella sua seconda biografia, Bene ricorda che Camus avesse poi ritirato i diritti e proibito ogni ulteriore rappresentazione dell'opera in seguito a una versione andata in scena nel 1946 con la regia di Giorgio Strehler che lo aveva particolarmente deluso.⁸

Il debutto di Bene nel *Caligola* fu accolto con grande clamore suscitato dalla decisione di Camus di concedere gratuitamente i diritti a due debuttanti e la promozione dell'opera fu affidata a manifesti con frasi ricavate dallo spettacolo («Io voglio soltanto la luna», «Vivere è il contrario di amare», «Liberi si è sempre a spese di qualcuno») che vennero affissi per la città di Roma. Gli esordienti adottarono poi il nome di «Compagnia dei liberi»⁹ per evidenziare la loro distanza dalla cultura borghese di allora, come si evince ancora dal resoconto dell'attore:

Eravamo i «ribelli» e questi ribelli incuriosivano la cultura ufficiale. Tanto è vero che alla «prima» del *Caligola* erano presenti tutti i grandi nomi del teatro, della letteratura e del cinema. Un *parterre de roi*. Per me, un poverume già allora.¹⁰

zo <http://italian.rutgers.edu/images/PDFs/9-Petruzzi-Fusta2014.pdf> [ultima consultazione 10 aprile 2023]

⁷ Paolo Levi, *La nascita di Carmelo Bene*, in Rino Maenza (a cura di) *Il sommo bene*, Kurumuny, Lecce 2019, p. 119. Al suo debutto nel *Caligola* Bene aveva in realtà 22 anni.

⁸ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 60.

⁹ Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., pp. 18-19.

¹⁰ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 59. Dotto sostiene inoltre che, in occasione del debutto, Bene, infastidito da uno spettatore che si era addormentato, interrompe la recita per scendere in sala e schiaffeggiarlo (Ivi, p. 60). L'episodio – pur funzionale ad una certa ricostruzione agiografica di Bene come «artista maledetto» sin dal suo esordio – sembrerebbe tuttavia smentito dalle varie recensioni che non fanno menzione alcuna di un

Per il suo debutto teatrale, Bene decise poi di aggiungere al suo nome il suffisso di “junior”, scelta che verrà ricordata nella *Vita* con queste parole:

Volli applicare quel “Jr.” come un fatto minoritario, un atto di superba modestia. Togliereò questo “Jr.” quando l’esito lo deciderà, mi dissi. L’esito decise che, da quel *Caligola* in poi, potevo toglierlo. A ventidue anni ero diventato l’allievo di me stesso.¹¹

Dello spettacolo rimangono solamente alcune fotografie e qualche recensione che, oltre a manifestare sorpresa per la scelta di Camus di concedere gratuitamente i diritti di rappresentazione dell’opera a due debuttanti, appaiono sostanzialmente concordi nel notare delle qualità nell’esordiente Bene.¹² Alcune caratteristiche della sua vocalità furono immediatamente messe in evidenza da Sandro de Feo che così ne scrisse su “L’Espresso”:

Un *Caligola* [...] insolente fin nei suoni emessi dalle sue corde vocali, che vanno continuamente su e giù dal violino alla cornetta, dal contrabbasso alla viola d’amore [...]. Eppure se io fossi un capocomico o un regista, terrei d’occhio quel

episodio che, se realmente avvenuto, avrebbe certamente destato uno scandalo sufficiente a giustificare un accenno nei vari articoli pubblicati sullo spettacolo.

¹¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 60. Per Giuliana Rossi, l’indicazione di “junior” fu invece adottata da Bene per evitare confusione con un cugino omonimo che aveva avuto qualche esperienza come attore. Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., pp. 23-24. L’affermazione di Bene contrasta tuttavia con alcune indicazioni sul *Caligola* allestito a Firenze (1960) e quello successivo di Genova (1961) che riportano ancora l’indicazione di “Carmelo Bene jr”.

¹² Questo il tono di alcune recensioni d’epoca: «Del giovane Carmelo Bene, che era *Caligola*, non siamo in grado di dare un giudizio. Non ci sembra sprovvisto di qualità; ma le ha talmente dissipate nella realistica rappresentazione della follia [...] che ci è stato solo a tratti possibile intuirne le acerbe possibilità». (Giorgio Prosperi, “*Caligola*” di *Albert Camus alle Arti*, in «Il Tempo», 2 ottobre 1959; «Noi ci auguriamo vivamente che, dopo la prima, Ruggiero e i suoi compagni mettano un po’ d’ordine in questa confusione. La loro impresa non è banale, e sarebbe peccato che, contro di loro, finissero per aver ragione i sostenitori della banalità che alla prima alzavano baldanzosamente la voce. Ruggiero, come regista, ha tentato qualcosa che esce dall’ordinario, e per di più mostra un senso vigoroso del teatro. E malgrado molte ineguaglianze e non pochi eccessi, Carmelo Bene junior ha dato un’interpretazione di *Caligola* che lo rivela attore di talento generoso e sensibile». (Nicola Chiaromonte, *Caligola e il nichilismo*, in «Il Mondo», 13 ottobre 1959, p. 14); «Carmelo Bene, nell’ardua parte del protagonista, si è distinto per certe qualità ancora smodate, ma in cui si può cogliere l’accento a promettenti sviluppi». (Arnaldo Frateili, *Un Caligola esistenzialista nell’interpretazione di un gruppo di ribelli*, in «Sipario», novembre 1959, p. 24). «Meditato il personaggio di *Caligola* (C. Bene), quantunque troppo mutevole e cangiante nell’impiego della voce e del gesto». (Nicola Ciarletta, “*Caligola*” di *Camus alle Arti*, in «Paese Sera», 2 ottobre 1959).

«Je suis encore vivant!»

Carmelo Bene che aveva la parte di Caligola. [...] Egli è riuscito [...] a darci più d'una volta non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell'anima angosciata e "pura nel male".¹³

Uno spettatore d'eccezione dell'opera fu inoltre Carlo Cecchi che, ricorda così il suo incontro con Bene:

Ho visto per la prima volta Carmelo Bene al teatro delle Arti di Roma, alla fine, mi pare, del 1959, che recitava *Caligola*. All'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dov'ero appena entrato, ne sentivo parlare come di un ex-allievo, pessimo e molto strano, e già, in qualche modo, anche se da non prendere troppo sul serio, con l'aureola ottocentesca del genio e della sregolatezza. Anche se sono passati parecchi anni, ricordo bene *Caligola*. Era una recitazione violenta, tutta all'eccesso, tutta protesa verso la sala: uno strano espressionismo "dionisiaco", dove l'ebbrezza era tenuta a bada molto bene come da una specie di parodia, di auto-parodia!¹⁴

L'intervento di Cecchi prosegue notando come questa auto parodia dell'attore non riguardasse solo il *Caligola* ma fosse presente anche in alcuni degli spettacoli allestiti da Bene nei primi anni Sessanta.

E se ripenso a quegli spettacoli sono portati a raccogliarli sotto il titolo artaudiano: *Il Grande Attore e il suo doppio*. Era come se l'aura perduta dell'Attore non la si potesse ritrovare se non attraverso il suo doppio; un doppio derisorio e celebrativo allo stesso tempo. [...] È una operazione che avveniva attraverso uno spostamento radicale e molto violento; la tecnica, "l'Arte" del Grande Attore non serve più per rappresentare un personaggio ma per agire (jouer; to play) la parodia di questa rappresentazione; alla fine, la sua impossibilità. [...] Egli è l'attore nel tempo dell'impossibilità di rappresentare Amleto, Macbeth, Otello, ecc.¹⁵

La testimonianza di Cecchi permette di notare come quello dell'autoparodia messa in scena dall'attore con conseguente impossibilità della rappresentazione fosse presente già nella primissima produzione teatrale di Bene. Questo aspetto, costante di tutta la sua attività matura, raggiungerà forse il suo esito più alto nel *Lorenzaccio*¹⁶ in cui, privato della possibilità di essere

¹³ Sandro De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, in «l'Espresso», 11 ottobre 1959, p. 27.

¹⁴ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in Aa, *Per Carmelo Bene* (1994), Linea d'ombra, Milano 1995, p. 68.

¹⁵ Ivi, pp. 68-69.

¹⁶ *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi*. Testo e regia di C. Bene. Interpreti: C. Bene, I. George, M. Contini. Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre 1986.

autore dei suoi gesti, Bene metterà in scena un attore costretto a compiere, necessariamente in ritardo, le azioni corrispondenti ai suoni prodotti da un rumorista situato in basso del palcoscenico.

Nel corso delle recite del *Caligola* a Roma, Bene conobbe Giuliana Rossi, che nello stesso periodo recitava in una commedia nella capitale e con cui si sposerà nell'aprile del 1960. Dopo il matrimonio i due andarono a vivere nella città di lei, Firenze, dove Bene strinse alcune amicizie che durarono fino alla morte come nel caso di Alberto Signorini ed Antonio Giusti, entrambi ricordati nella *Vita*.¹⁷ Fiorentini saranno anche Anna Maria Papi, produttrice di *Un Amleto di meno* (1973), Sylvano Bussotti (che curò le musiche della prima versione dello spettacolo-concerto Majakovskij¹⁸ e de *Il rosa e il nero*¹⁹), Roberto Lerici, editore di *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*²⁰ ed autore di *La storia di Sawney Bean*²¹ messo poi in scena da Bene nel 1964²², oltre a Giulio de Angelis, autore della prima traduzione in lingua italiana dell'*Ulisse* di Joyce, opera che ebbe una notevole influenza su Bene.

Nonostante le poche fonti disponibili sull'argomento non forniscano molti elementi utili ad approfondire l'allestimento scenico di *Caligola*, è Giuliana Rossi a ricordare qualche dettaglio a riguardo:

La scena era costruita in modo da creare forti sensazioni, il fondale era a panorama e venivano proiettate con la tecnica delle ombre cinesi le figure gigantesche.

Per un'introduzione all'opera cfr. Carlo Alberto Petruzzi, "*Lorenzaccio*" di Carmelo Bene: dalle fonti alla scena, «Mimesis Journal», 9, 1, 2020, pp. 79-103, disponibile al seguente indirizzo: <<https://journals.openedition.org/mimesis/1917>>, ultima consultazione 1 maggio 2023.

¹⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 382-385. Signorini dedicò un saggio all'attore. Cfr. *La voce di Narciso (intervento di Alberto Signorini)* in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, pp. 153-173. Per una testimonianza di Giusti riferibile a Bene, vedi Antonio Giusti, *La casa del Forte dei Marmi*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 117-127.

¹⁸ *Spettacolo-concerto Majakovskij*, Regia di C. Bene, Musiche di S. Bussotti. Protagonista solista C. Bene. Bologna, Teatro alla Ribalta, 1960.

¹⁹ *Il rosa e il nero*, di M.G. Lewis (versione teatrale n. 1 in «Il Monaco»). Regia di C. Bene. Scene di A. Braibanti e S. Vendittelli. Costumi di C. Bene. Musiche di S. Bussotti e V. Gelmetti. Fonici: P. Ketoff, E. Jazzi. Realizzatore tecnico: R. D'Angelo. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, S. Spadaccino, O. Ferrari, R. Rovere, R. Klein. Prima rappresentazione: Roma, Teatro delle Muse, 7 ottobre 1966.

²⁰ Carmelo Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Lerici, Milano 1964.

²¹ Roberto Lerici, *La storia di Sawney Bean*, Lerici, Milano 1964.

²² *La storia di Sawney Bean*, di R. Lerici. Regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti principali: C. Bene, L. Mancinelli, L. Mezzanotte. Prima rappresentazione: Roma, Teatro delle Arti, 1964.

«Je suis encore vivant!»

sche dei patrizi. Carmelo aveva la barbetta da tiranno, indossava dei sandali e una specie di gonna da soldato romano. Una delle cose più curiose fu quando Carmelo, mentre urlava e farneticava, si dava lo smalto rosso porpora sulle unghie dei piedi, e come finale, dopo l'ultima battuta, tutte le sere spaccava in scena uno specchio molto grande con un colpo di taglio. Una volta così facendo, si ferì.²³

In seguito alla scomparsa di Albert Camus, avvenuta il 4 gennaio 1960, l'Istituto Francese di Firenze decise di rendere omaggio allo scrittore con una serata a lui dedicata.²⁴ Della partecipazione di Bene, che al tempo doveva evidentemente trovarsi a Firenze, e che risultava fino ad oggi ignorata dalla critica, si ha notizia in un articolo apparso su "La Nazione sera" qualche giorno prima dell'evento:

Dopo una presentazione di René Marill-Albérès, verranno realizzate a cura di Paolo Mazzoni e Carmelo Bene jr. con la partecipazione di Marcella Novelli e Giancarlo Marsiliani scene dai *Demoni* (l'ultima riduzione da Dostojewski [sic], compiuta da Camus), dai *Giusti*, da *Caligola*. A proposito di quest'opera è bene ricordare che Carmelo Bene jr. è stato l'applaudito interprete del dramma di Camus nell'edizione – accolta a Roma con singolarissimo successo di pubblico e di critica – da parte della compagnia che fu definita dei «ribelli dell'accademia». [...] Carmelo Bene jr. riprenderà quindi il ruolo di Caligola in questo «omaggio a Camus», che viene reso nella nostra città. Paolo Mazzoni fu già il regista [...] dello spettacolo di autori moderni francesi presentato l'anno scorso all'Istituto di piazza Ognissanti. Inutile dire di Marcella Novelli e di Giancarlo Marsiliani che sono già noti fra noi per la loro attività di interpreti.²⁵

²³ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 19. Giuliana Rossi ricorda anche come alla prima assistettero personalità come Anton Giulio Bragaglia, Sandro De Feo, Mario Pannunzio e Roberto Rossellini (*Ibidem*).

²⁴ Fondato da Julien Luchaire nel 1907, l'Istituto Francese di Firenze è stato il primo istituto di promozione culturale in un paese estero e, sin dalla sua apertura, ha rappresentato un notevole centro di diffusione per la cultura francese in Italia. Cfr. Maurizio Bossi, Marco Lombardi, Raphaël Muller (a cura di), *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze: Atti del Convegno per il centenario*, Leo S. Olschki, Firenze 2010 e Caterina D'Amelio, Manon Hansemann, Marco Lombardi (a cura di), *Palazzo Lenzi sede dell'Istituto francese di Firenze: Cinquecento anni di storia*, Edifir, Firenze, 2021.

²⁵ Scaramuccia, *Nora numero due in arrivo alla Pergola: Lunedì l'omaggio a Camus all'Istituto Francese*, in «La Nazione sera», 16 gennaio 1960. Ringrazio il professor Marco Lombardi, Vicepresidente dell'Associazione "Amici dell'Istituto Francese di Firenze" (AAIFF) di avermi segnalato questo articolo.

L'articolo, che è sostanzialmente l'unico documento che è stato possibile rinvenire sullo spettacolo, riporta numerose informazioni sulla serata. Aperto da René Marill-Albérès, scrittore e critico letterario che al tempo insegnava presso l'Istituto Francese di Firenze, l'omaggio a Camus avvenne tramite una selezione di brani dal *Caligola*, da *I giusti* e da *I demoni* di Dostoevskij, nell'adattamento teatrale operato da Camus. L'articolo permette inoltre di escludere l'ipotesi di una messinscena integrale del *Caligola* che d'altronde avrebbe richiesto un numero di attori superiore a quelli elencati. La sezione dedicata agli eventi culturali del giorno de "La Nazione" del 19 gennaio 1960 riporta: "Istituto Francese (Piazza Ognissanti, 2) – Ore 21.15: recital per la commemorazione di Albert Camus".²⁶ Questa seppur minima indicazione, risulta comunque di estrema utilità in quanto informa che la serata in onore di Camus avvenne in forma di recital. L'articolo di Scaramuccia del 16 gennaio 1960 indica la data della serata in "lunedì prossimo", che dovrebbe quindi essere il 18 gennaio. Tuttavia, poiché l'appena citato numero de "La Nazione" del 19 gennaio precisa invece che la stessa ebbe luogo alle ore 21:15 dello stesso giorno, non è chiaro se l'evento si sia tenuto il 18 o il 19 gennaio 1960 o se, in alternativa, sia stato ripetuto in entrambe le serate.

Ad eccezione di un ritaglio del sopracitato articolo a firma Scaramuccia, nell'archivio dell'Istituto Francese di Firenze non è stato possibile rinvenire alcun documento in relazione alla serata in onore di Albert Camus che non figura neanche all'interno del calendario degli eventi per l'anno 1959/1960. È pertanto possibile ritenere che l'evento sia stato organizzato soltanto in seguito al decesso di Camus e che nel farlo si siano privilegiati artisti già conosciuti dall'Istituto Francese optando per una programmazione "di repertorio" che avrebbe richiesto pochi preparativi come il *Caligola* di Bene, andato in scena a Roma solo tre mesi prima ed uno "spettacolo di autori moderni francesi" – dei quali doveva evidentemente far parte anche Camus – che, come ci informa l'articolo, era già messo in scena da Paolo Mazzoni nel 1959. Scaramuccia utilizza inoltre l'indicazione di "junior" accanto al nome dell'attore e riporta una foto di scena con Bene nei panni dell'Imperatore romano che probabilmente deriva dall'allestimento romano del 1959. La serata all'Istituto Francese è ricordata, con queste parole, anche da Giuliana Rossi che assistette all'evento:

²⁶ *Arte e cultura*, in «La Nazione», 19 gennaio 1960.

«Je suis encore vivant!»

Carmelo volle ricordarlo [Camus] e gli rese omaggio con una pièce che ebbe molto successo. La rappresentazione avvenne al teatro dell'Istituto Francese di Firenze. Come partner c'era Marcella Novelli, figlia dell'attore Ermete. Una donna straordinariamente dolce e carina, che morì pochi anni dopo. Fu in questo spettacolo che sentii per la prima volta Carmelo rivolgersi al pubblico: "Commemoro con la voce di un vivo a una platea di morti".²⁷

Il libro di Giuliana Rossi contiene inoltre quella che è probabilmente l'unica fotografia ad oggi disponibile del *Caligola* fiorentino. In questa si vedono Marcella Novelli e Bene sul proscenio con il sipario chiuso alle loro spalle. L'attrice è seduta sulla sinistra mentre Bene è piegato in ginocchio con il braccio destro proteso verso di lei.²⁸ Questo dettaglio permette di stabilire come il recital sia avvenuto, almeno in parte, in forma semiscenica anche se non è chiaro se a questa scena siano seguite altre letture di brani da *Caligola* o se, all'interno della serata, Bene abbia preso parte alla lettura di estratti da *I giusti* o da *I demoni*.

Nel 1961 Bene mise poi in scena un'ulteriore versione del *Caligola*, presso il Teatro Politeama di Genova.²⁹ Questa versione scenica si differenzia almeno in parte dalla prima del 1959 in quanto la regia fu curata direttamente dallo stesso Bene e le scenografie e i costumi furono disegnati da Giancarlo Bignardi, collaboratore del Teatro La Borsa di Arlecchino, che successivamente realizzerà per Bene anche le scenografie di *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*³⁰ e del *S.A.D.E.*³¹. Nonostante l'edizione

²⁷ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 29.

²⁸ La presenza sul palco di un interprete maschile e di uno femminile potrebbe rimandare alla scena XI dell'atto I o alla scena XII dell'atto IV, che prevedono entrambe Cesonia e Caligola sul palcoscenico.

²⁹ *Caligola*, di A. Camus. Regia di C. Bene. Scene di G. Bignardi. Interprete principale: C. Bene. Genova, Teatro Politeama, maggio 1961. Nello stesso periodo Bene lavorerà anche ad altri due spettacoli allestiti a Genova *Tre atti unici*, di M. Barlocco. Teatro Eleonora Duse, Genova, maggio 1961 e *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*, da R. L. Stevenson, due atti di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene di G. Bignardi. Interpreti: C. Bene, E. Torricella, N. Casale, G. Angelini, P. Faloia, R. Scerrino. Genova, Teatro La borsa di Arlecchino, Genova, 1961.

³⁰ *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*, da R. L. Stevenson, due atti di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene di G. Bignardi. Interpreti: C. Bene, E. Torricella, N. Casale, G. Angelini, P. Faloia, R. Scerrino. Genova, Teatro La borsa di Arlecchino, Genova, 1961.

³¹ *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina: (gran varietà in due aberrazioni)*, di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene e costumi di G. Bignardi. Realizzazione luci: E. Benezzi. Direttore di scena: M. Contini. Elaborazioni musicali e originali: S. M. Romitelli. Orchestra diretta da L. Zito. Interpreti: C. Bene, C. Cinieri, L.

genovese dello spettacolo sia conosciuta dalla critica (compare già nell'elenco degli spettacoli pubblicato da Bene nel volume delle *Opere*³²), le informazioni a riguardo risultano molto limitate. Nel suo *Lamato bene*, Tonino Conte, regista e fondatore del Teatro della Tosse di Genova, ripercorre gli anni della sua collaborazione con Bene ricordando inoltre la genesi dello spettacolo:

Dobbiamo farci conoscere, dobbiamo far conoscere Carmelo, far vedere come recita. Tra l'altro son curioso anch'io di vederlo recitare, finora di lui so solo quello che mi ha raccontato Bignardi, che a sua volta non l'ha mai visto in scena. Carmelo propone di riprendere il *Caligola* dell'Accademia.³³

Un breve cenno presente nella pagina degli spettacoli del quotidiano di Genova "Il Secolo XIX" del 22 aprile 1961 aiuta a collocare temporalmente lo spettacolo:

Politeama Genovese: riposo. Da sabato 29, la Compagnia T. 61 presenta "Caligola" quattro atti di Albert Camus. Regia di Carmelo Bene jr. Scene e costumi di Giancarlo Bignardi.³⁴

L'edizione del 3 maggio dello stesso quotidiano informa poi che nello stesso giorno si sarebbe tenuta l'ultima recita del *Caligola*³⁵, permettendo di stabilire che le repliche si svolsero nell'arco di cinque giorni a cavallo fra aprile e maggio e non nel solo mese di maggio come invece riportato da Bene nella sua edizione delle *Opere*.³⁶ L'unica recensione dello spettacolo apparsa sull'edizione genovese de "l'Unità" a firma di Giannino Galloni conferma le opinioni positive di alcuni recensori del debutto di Bene e si sofferma anche su alcune caratteristiche della sua recitazione.

Il coraggioso ragazzo (coraggioso, ma non imprevedente e nemmeno disarmato) ha messo insieme una formazione, il "T. 61", discutibile in alcuni elementi, ma

Mancinelli, L. Cante, S. Nelli, I. Russo, F. De Rosa, M. Fedele, A. Vincenti, V. Waiman. Milano, Teatro Manzoni, 3 ottobre 1974.

³² Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995.

³³ Tonino Conte, *Lamato bene*, Einaudi, Torino 2002, p. 18.

³⁴ Cfr. "Il Secolo XIX", 22 aprile 1961. Nel tentativo di ritrovare ulteriore materiale sul *Caligola* genovese, ho contattato la signora Michela Monteverde, nipote di Giancarlo Bignardi, che mi ha tuttavia confermato di non essere in possesso di alcun documento riguardo la collaborazione tra suo zio e Bene.

³⁵ Cfr. "Il Secolo XIX", 3 maggio 1961.

³⁶ Cfr. C. Bene, *Opere* cit., p. 1556.

«Je suis encore vivant!»

nel complesso sufficientemente fedele e decorosa. Dire[i] tuttavia che Carmelo Bene ci interessa assai più come attore che come regista. Lo spettacolo che egli ha allestito rimane spesso intenzionale, ma dove c'è intuizione, invenzione e resa scenica, c'è intelligenza da regalare a grandi spettacoli e a grandi complessi, vuoi stabili, vuoi di giro. Preso in mezzo fra la finzione e la verità del personaggio, Carmelo Bene ha reso il suo "Caligola" con alcuni scompensi e squilibri, ma raggiungendo, e più nel clownesco, a tratti, sorprendenti effetti, veri "colpi di scena" imprevedibili. Ecco un attore, lo diciamo in tutte le lettere, nuovo, pieno fino allo spreco di idee e di mezzi tecnici; un attore, aggiungiamo, che sembra fatto per il gusto tragico e comico insieme del teatro di punta di oggi. Vorremmo vederlo recitare, che so, Majakovski o Adamov, Ionesco o Schéhadé. Il cielo lo protegga in questa giungla del teatro italiano, gli faccia trovare il sentiero giusto, un impresario di buona testa e di buona borsa, e vi farà vedere.³⁷

I documenti sopra citati permettono di chiarire come il "Caligola" genovese sia stato presentato come uno spettacolo della "Compagnia T 61", fondata da Bene, Bignardi e Conte³⁸ ed il riferimento ai quattro atti dell'opera de "Il Secolo XIX" farebbe inoltre presupporre una rappresentazione integrale del testo di Camus, come del resto era già avvenuto nell'edizione del 1959.³⁹ Il volume di Conte riporta anche qualche informazione relativa all'allestimento scenico:

La scena ha poche esigenze, qualche vecchio praticabile che si trova nel sottopalco del Genovese, sgabelli, tavoli in disuso a cui basta accorciare le gambe; l'unico oggetto indispensabile è uno specchio che Carmelo verso il finale deve rompere con un pugno.⁴⁰

Due fotografie della versione genovese sono pubblicate nella *Vita di Carmelo Bene*. Nella prima si vede Bene con indosso una veste chiara e dei sandali romani ed un personaggio femminile alla sua destra. La seconda fotografia invece risulta molto sfuocata ma permette comunque di distinguere Bene ed un personaggio maschile di profilo, entrambi vestiti con una toga.⁴¹

³⁷ G[iannino]. G[alloni]., "Caligola" al Genovese, «l'Unità», ed. Genova, 30 aprile 1961. La lunga recensione di Galloni non riporta l'appellativo di "junior" con cui Bene veniva invece indicato ne «Il Secolo XIX» del 22 aprile. Già insegnante di Bignardi, Galloni aveva incoraggiato la compagnia a portare avanti lo spettacolo (Cfr. Tonino Conte, *Lamato bene* cit., p. 20).

³⁸ Cfr. Tonino Conte, *Lamato bene* cit., p. 12.

³⁹ Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 59.

⁴⁰ Tonino Conte, *Lamato bene* cit., p. 19.

⁴¹ Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pagine non numerate che seguono p. 96.

Discutendo dello spettacolo, anche Tonino Conte pone l'attenzione su un particolare già notato da Giuliana Rossi a proposito dell'edizione del 1959, lo specchio rotto da Bene a mani nude al termine della rappresentazione:

Nel silenzio lunare Carmelo-Caligola rompe lo specchio con la mano nuda, dalla carne ferita esce sangue che oscura lo specchio: questo non è teatro, è un'altra vita, e la voce è un rantolo che esce da un punto profondo oscuro vero. A Giannino [Galloni] è venuto dal cuore: "questo ragazzo mi ricorda Memo Benassi".⁴²

Il richiamo al "miroir" che Bene enfatizza attraverso la rottura con le mani, era già presente nel testo di Camus, dove, al termine dell'opera, Caligola, ormai raggiunto dai patrizi, si avvicina ad uno specchio osservando la sua figura riflessa, simula un balzo in avanti, per poi scagliare verso di questo una sedia, mandandolo in frantumi. Sebbene assolvendo funzioni molto diverse, uno specchio rotto ritornerà anche al termine di altre due opere di Bene come il *Don Giovanni*⁴³ sulla suggestione di una citazione da Jorge Luis Borges ("La copulazione e gli specchi sono abominevoli perché entrambi moltiplicano il numero degli esseri viventi") e nel già citato *Lorenzaccio*, in cui lo specchio infranto successivamente al suono di vetri rotti è funzionale ad evidenziare la distanza fra i rumori diffusi in sala ed i gesti compiuti dall'attore sul palcoscenico.

Sulla base delle informazioni ad oggi disponibili, più che una nuova edizione dell'opera, il Caligola genovese sembrerebbe essere stato una ripresa della versione romana. Sebbene le scenografie appaiano molto diverse – "architetture romane" con un fondale su cui venivano proiettate

⁴² Ivi, p. 21. Sebbene riferita ad una fase successiva dell'attività di Bene, nel corso di un seminario sulla phonè e l'immagine tenuto all'Università della Sapienza nel 1984, anche Vittorio Gassman ha notato questa vicinanza sostenendo: «Sai qual è l'attore che mi ricorda di più te e che faceva questa cosa in maniera ancora più appariscente? Era Memo Benassi [...] Era molto simile a te direi per inversum, per paradosso perché laddove tu capisci tutto [...] lui non ha mai letteralmente capito nulla. Se si può citare un attore che smarriva nel lasciare partire l'urgenza della parte nera, dell'irrazionale perdendo di vista addirittura la struttura del linguaggio, era lui». «Carmelo Bene secondo seminario sulla Phonè e l'immagine», disponibile al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=npS73jndAxY>>, min: 1:06:41, ultima consultazione 15 novembre 2022.

⁴³ *Don Giovanni*, da *Il più bell'amore di Don Giovanni*. Regia di C. Bene. Fotografia di M. Masini. Montaggio di M. Contini. Scenografie di S. Vendittelli. Operatore: A. Nardi. Musiche di G. Bizet, G. Donizetti, W. A. Mozart, M. Mussorgskij, S. S. Prokofiev, G. Verdi. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, V. Bodini, G. Marotta. Voce fuori campo: J. F. Lane. Produzione: C. Bene, durata 70'. 1970.

«Je suis encore vivant!»

le ombre dei patrizi⁴⁴ nel 1959 e oggetti di fortuna come vecchi praticabili, sgabelli e tavoli in disuso nel 1961 – nelle due edizioni il testo di Camus fu allestito in versione integrale ed una prossimità delle due edizioni sembra essere testimoniata anche dalla scelta dei costumi realizzati con dei lenzuoli bianchi tinti, in entrambi i casi, in prossimità della prima.⁴⁵

Ricordando il suo debutto teatrale nel *Caligola*, Bene mise l'accento sull'impiego della sua voce, che diverrà un tratto essenziale della sua produzione matura:

La mia era una recitazione molto ritmata, più in linea con il verso che con la prosa. Non c'erano microfoni né amplificazione, ma era come se ci fossero. Fu uno sconvolgimento. Studiavo già allora tutte le voci liriche, i parlari d'opera, i recitati in musica. Studiavo anche Ettore Petrolini. Lo studiavo più di Ruggeri e Zacconi. Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano.⁴⁶

Una simile filiazione ideale è rilevata anche da Armando Petrini che ha insistito sull'appartenenza di Bene ad uno specifico versante della tradizione italiana:

Sono importanti questi riferimenti: più sopra Benassi, ora Petrolini. Evidenti conferme della saldatura che troviamo sin dai momenti iniziali del lavoro di Bene fra una sensibilità tipicamente avanguardistica e il suo appartenere alla linea più eccentrica del teatro italiano di tradizione, quella che dagli echi grandattorici porta – nel segno di una contraddizione voluta con il teatro ufficiale – agli artisti citati.⁴⁷

Un'analisi della primissima produzione di Bene che, al momento non può che essere limitata dai pochi documenti disponibili sull'argomento, permette comunque di confermare come il lavoro di Bene sulla voce, che costituisce il vertice della sua riflessione sul teatro, e che diverrà sistematico negli anni Settanta con l'avvento dei microfoni e dell'amplificazione e la codifica delle nozioni di “phonè” e “macchina attoriale”, si trovasse in

⁴⁴ V. C., “*Caligola*” di Camus alle Arti, in «Corriere d'informazione», 2-3 ottobre 1959.

⁴⁵ Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 60 e Tonino Conte, *L'amato bene* cit., p. 19

⁴⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 61.

⁴⁷ Armando Petrini, *Carmelo Bene*, Carocci, Roma, 2021, p. 41. A riguardo cfr. anche Franco Quadri, *Il teatro di Carmelo Bene*, in Id., *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982, pp. 309-327.

qualche modo “in nuce” già negli esordi della sua carriera.⁴⁸ È d'altra parte lo stesso attore a mettere in relazione il suo debutto teatrale nel *Caligola* con i successivi sviluppi della “macchina attoriale”:

Fin dagli esordi, senza alcun supporto elettronico, mi producevo oralmente come già avessi incorporata una strumentazione fonica a venire.⁴⁹

Come notato da Roberto Tessari, le poche tracce disponibili sull'esordio teatrale dell'attore “lasciano intravedere [...] in Carmelo Bene junior e in Carmelo Bene senior [...] l'epifanizzarsi d'una macchina attoriale tutta devoluta ad amplificare quella differenza che è la *phonè* di Narciso”.⁵⁰

Se le parole di Bene – su cui Tessari costruisce il suo contributo – possono in qualche misura essere viziate da una lettura idealizzata del suo esordio, è indubitabile che i primissimi anni della sua carriera dimostrino comunque un'attenzione a modalità recitative che mettersero in risalto l'espressività della voce. Nonostante sembri plausibile che la serata in ricordo di Camus dell'Istituto Francese di Firenze sia avvenuta sotto forma di recital più per motivazioni di carattere contingente che per precise esigenze artistiche, e che nella scelta degli artisti la direzione dell'Istituto abbia optato per attori noti che avevano già a repertorio testi di Camus, la partecipazione di Bene all'evento non è priva di interesse. Il *Caligola* fiorentino è assente dalla lista degli spettacoli che corredda il volume delle “Opere” Bompiani⁵¹ e da quella riportata in appendice al volume *Antropologia di una macchina attoriale* di Piergiorgio Giacchè.⁵² Trattandosi del primo reading documentato di Bene, il *Caligola* fiorentino permette di far risalire al gennaio del 1960 le suggestioni intorno ad una forma artistica – quella della lettura di testi – che sebbene venga poi codificata solo nella stagione dei concerti avviata col *Manfred* (1979), trova tradizionalmente origine nella prima versione

⁴⁸ Inoltre, la scelta di un testo come *Caligola* per il suo debutto teatrale e per la successiva ripresa è già un primo segnale del notevole interesse che Bene maturerà nei confronti di autori francesi come, solo per citarne alcuni, Jules Barbey d'Aureville, Alfred de Musset, Alfred Jarry, Jules Laforgue. All'influenza che la cultura francese esercitò su Bene è dedicato l'articolo di Jean-Paul Manganaro, *Motifs et éléments de la “culture” française dans l'œuvre théâtrale et récitative de Carmelo Bene*, in Marie-José Tramuta, Yannick Butel (éds), *France-Italie: un dialogue théâtral depuis 1950*, Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne 1-2 décembre 2006), Peter Lang, Bern 2008, pp. 3-14.

⁴⁹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 337.

⁵⁰ Roberto Tessari, *Caligola di Carmelo Bene*, in «Lasino di B.», 4 (2000), pp. 7-20.

⁵¹ Carmelo Bene, *Opere: con l'autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995.

⁵² Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007.

«Je suis encore vivant!»

dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* (1960) che avvenne a Bologna, proprio a pochi mesi di distanza dal *Caligola* dell'Istituto Francese di Firenze. Nonostante le scarse informazioni su questo allestimento, Sylvano Bussotti, autore delle musiche dell'opera, ne ha discusso brevemente in un'intervista, confermando inoltre come la musica abbia avuto un ruolo rilevante nel teatro di Bene sin dai suoi esordi:

Sul palcoscenico c'era un set di strumenti a percussione [...] ma in questo set di percussioni vi era un gong che aveva un suono inquietante, perché in una rappresentazione precedente [...] questo gong capitò nelle mani di un giovane artista, che preso dall'euforia si mise a picchiare così forte sullo strumento da sfondarlo. Quindi, una volta sfondato, il gong non dava più armonici, ma emanava un suono fesso ed estremamente inquietante, e Carmelo non si fece scappare l'occasione di utilizzarlo nelle sue messe in scena, avvistando delle rarità sonore in questo strumento malridotto.⁵³

Ricordando la prima edizione del Majakovski, Giuliana Rossi pone l'accento sulla particolare declamazione dei versi da parte di Bene e sul rapporto tra voce e musica che diverrà centrale in molti dei suoi successivi lavori:

Si trattava di un'opera innovativa, attore e musicista insieme in scena. Sul palco c'era un pianoforte e molti strumentini per una musica contemporanea che accompagnava la recitazione dei versi del poeta russo, declamati da Carmelo in modo splendido.⁵⁴

Ancora una volta quindi alcune caratteristiche della declamazione di Bene, con le sue “corde vocali, che vanno continuamente su e giù dal violino alla cornetta, dal contrabbasso alla viola d'amore” sembrano quasi costituire il punto di avvio della sua successiva battaglia contro un teatro assoggettato al testo, favorendo l'esplorazione della vasta gamma espressiva della sua voce, come avverrà in produzioni mature – che diverranno addirittura fra le sue

⁵³ Luigi Esposito, *Un male incontenibile: Sylvano Bussotti artista senza confini*, Bietti, Milano 2013, pp. 148-149. In un'altra occasione, Bussotti affermò: “Durante questo spettacolo ci fu tutto un cerimoniale, totalmente improvvisato, eseguito una sola volta, con paramenti, abiti, oggetti, cose che facevamo assieme” “Sylvano, Sylvano - Libere conversazioni con Sylvano Bussotti di Tiziano Sossi” disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=FLkR9b5Gfs8>, min. 2:42, ultima consultazione 2 dicembre 2022. Sulla prima edizione del Majakovski vedi anche G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 33 e L. Esposito, *Un male incontenibile: Sylvano Bussotti artista senza confini* cit., pp. 145-152. In seguito alla performance bolognese, Bene registrerà nel 1961 una lettura di poesie russe per “La Voce del Padrone”.

⁵⁴ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 32.

prove più sublimi e rappresentative – come il *Manfred*, la *Lectura Dantis* o l'*Adelchi*. La preziosa testimonianza di Carlo Cecchi, riferita al *Caligola* (1959) e a spettacoli dei primi anni Sessanta, permette inoltre di rilevare come l'idea di un teatro contro la rappresentazione, in qualche modo complementare al suo complesso lavoro sulla voce, fosse già avviato nei primi anni della sua attività. Contrariamente ad una certa lettura idealizzata dell'opera di Bene che ritiene invece che il suo genio si realizzi soltanto a partire dall'esperienza cinematografica e dal successivo ritorno in teatro degli anni Settanta, le testimonianze raccolte in questo articolo avvalorano invece l'ipotesi che sia possibile individuare delle precise linee di continuità tra la stagione dell'esordio di Bene e la sua produzione matura, come del resto già confermato da alcuni recenti scritti a lui dedicati.⁵⁵

⁵⁵ Nonostante Bene abbia successivamente rinnegato le sue prime prove teatrali nel tentativo di modellare la sua biografia secondo precisi intenti di costruzione di un mito intorno alla sua persona, a conferma della presenza di temi che diverranno centrali nelle opere della fase matura sin dai primi anni della sua attività si vedano Leonardo Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020; Elisa Ragni, *Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri*, in «Teatro e Storia», n.s. 1 (2009), pp. 228-229; Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini, Accademia University Press, Torino 2015; Luisa Viglietti, *Cominciò che era finita*, Edizioni dell'Asino, Roma 2020.

L'affaire Lepage

Rappresentazione e presenza nello scenario della polemica su *SLĀV* e *Kanata*

Daniela Sacco

Tra il 2018 e il 2019 l'ambiente artistico di Montréal è stato turbato da una polemica senza precedenti, nata dall'accusa di appropriazione culturale contro gli spettacoli *SLĀV* e *Kanata* dell'acclamato regista quebecchese di fama internazionale Robert Lepage. La polemica, che ha portato al centro del dibattito questioni etiche ed estetiche legate alla rappresentazione dell'altro a teatro, ha avuto un impatto palpabile sulla scena montrealese, con importanti strascichi ancora visibili a più di tre anni di distanza non solo in Canada e Nord America ma anche in Europa. Nella consapevolezza che per la comprensione di questa controversia sia imprescindibile conoscere il contesto in cui si è sviluppata, ci si propone qui di considerarla rispetto all'ambiente culturale, storico, politico quebecchese, rivelativo del paradigma di senso in cui hanno preso forma i comportamenti dei vari attori coinvolti. Privilegiando la lente dell'ottica performativa, la polemica, come sintomo di un malessere sociale, rivela uno scenario di immaginari incarnati entro cui osservare il conflitto tra rappresentazione e presenza in seno alle arti viventi.

L'accusa di appropriazione culturale contro lo spettacolo-concerto blues *SLĀV*, programmato nel Festival Internazionale di Jazz di Montréal dell'estate 2018, sembra preparare il terreno della polemica che, con forza anche maggiore, colpirà qualche mese dopo la pièce *Kanata*.¹ Se nel primo

¹ Per una ricostruzione dettagliata delle polemiche associate ai due spettacoli si rimanda alla letteratura italiana sul tema: Daniela Sacco, *Cultural appropriation and theatre. Rethinking aesthetics, starting with the case of Robert Lepage's Kanata*, «Itinera», 20 (2020), pp. 157-176; Anna Maria Monteverdi, *La controversia teatrale. Il debutto di Kanata di Robert Lepage/Théâtre du Soleil*, «Acme», 1 (2019), pp. 283-295; Anna Maria Monteverdi, *Il teatro all'epoca del Lorem Ipsum. Il debutto di Kanata di Robert Lepage/Théâtre du Soleil*, «Arabeschi», 13 (2019), pp. 176-189. Consultato il 20 luglio del 2019; Grazia D'Arienzo, *La questione autoctona e l'eredità coloniale del Canada. Appunti su Kanata, di Robert Lepage*, «Mimesis Journal», 8, 2 (2019), pp. 167-174. Si rimanda anche alle pubblicazioni nate in contesto canadese che verranno citate via via nel testo, oltre a segnalare due rassegne bibliografiche di articoli pubblicati sui giornali quebecchesi tra il 2018 e 2019 a cura di Pierre Lemay: "SLĀV: Bibliographie des

caso l'accusa è avanzata da artisti afrodiscendenti contro il fatto che a interpretare canzoni di pertinenza della cultura americana di origini africane – nate dal contesto schiavistico delle piantagioni – fossero principalmente artisti bianchi, nel secondo l'accusa di appropriazione culturale è avanzata dalla minoranza delle Prime Nazioni che si vedono escluse dalla partecipazione attiva alla realizzazione di uno spettacolo sulla storia del Canada raccontata attraverso la vicenda del genocidio da loro subito.² *SLĀV*, sospeso dopo proteste e manifestazioni che dalla strada hanno invaso anche i social network, sarà poi riproposto da Lepage in una nuova versione intitolata *SLĀV prise*.³ Diverso il destino di *Kanata*, uno spettacolo più complesso, essendo nato come coproduzione europea, coinvolgendo la regista Ariane Mnouchkine che ha ceduto per la prima volta la sua compagnia, il Théâtre du Soleil, a una direzione esterna.⁴

Concepito sull'onda della sensibilizzazione provocata dalle inchieste della Commissione verità e riconciliazione, istituita dal governo canadese nel

articles publiés au sujet du spectacle SLAV dans quelques journaux québécois en 2018 et 2019”, in *PhiloTR*, 11 septembre 2018, [online], <<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/2018/09/slav-bibliographie-des-articles-publies-au-sujet-du-spectacle-slav-dans-quelques-journaux-quebecois-en-2018/>> (ultima consultazione 2 maggio 2023) e “KANATA: Bibliographie des articles publiés au sujet du spectacle KANATA dans quelques journaux québécois en 2018”, in *PhiloTR*, 28 octobre 2018, [online], <<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/2018/10/kanata-bibliographie-des-articles-publies-au-sujet-du-spectacle-kanata-dans-quelques-journaux-quebecois-en-2018/>> (ultima consultazione 2 maggio 2023).

² Nel Canada con Prime Nazioni (First Nation/Premières Nations) si indica uno dei tre popoli autoctoni, assieme agli Inuit e Metis, che vivevano nel continente già prima dell'arrivo dei coloni a metà del XVI secolo. Si preferisce fare uso qui del termine generale “autoctono” (che traduce il francese più utilizzato nel Québec: “autochtone”) piuttosto che nativo (che traduce invece il termine più utilizzato nel Canada anglofono *native o indigenous*).

³ Sullo spettacolo *SLĀV* tra la grande quantità di articoli nel contesto del Québec si segnala in particolare: Philippe Howard, *Getting Under the Skin: Antiracism, Proximity, and Resistance in the SLĀV Affair*, «Theatre Research in Canada», (TRIC/TRAC), 41, 1 (2020), pp. 126-148; Lefrançois D., Éthier M-A., 2019. David Lefrançois, Marc-André Éthier, *SLĀV: une analyse de contenu médiatique centrée sur le concept d'appropriation culturelle*, «Revue de recherches en littérature médiatique multimodale», 9 (2019) [online], consultato in data: 23 luglio 2022. Su *SLĀV prise 2* si veda Catherine Lalonde, ‘SLAV’ prise 2: faire mieux, «Le Devoir», 23 gennaio 2019 [online] consultato in data: 27 luglio 2022.

⁴ Tra le molteplici pubblicazioni soprattutto in ambito quebecchese, si segnala una monografia sul tema a partire dal caso Lepage: Ethel Groffier, *Dire l'autre. Appropriation culturelle, voix autoctones et liberté d'expression*, Leméac Éditeur, Montréal 2020; si veda anche: Nicolas Renaud, “L'art au temps du colonialisme au Québec. Le film of the North et la pièce Kanata”, in L. Celis, M. Hébert (sous la direction de), *Devoir de Mémoire. Perspectives sociales et théoriques sur la vérité, la justice et la réconciliation dans les Amériques*, Les Presses de l'Université Laval, 2020, cap. 4, pp. 45-67.

2008 per fare luce sulle violenze storicamente inflitte ai danni delle popolazioni autoctone, lo spettacolo non sarà mai portato sulle scene canadesi, basterà infatti l'annuncio del suo debutto da parte di Mnouchkine, per provocare una immediata reazione da parte di un gruppo di artisti e intellettuali autoctoni.⁵ L'accusa di appropriazione culturale contro Lepage e Mnouchkine per non aver coinvolto nella realizzazione nello spettacolo gli artisti appartenenti alle Prime Nazioni di fatto mette in questione l'ennesima storia sugli autoctoni raccontata da chi non lo è.⁶ Se la forza mediatica della polemica e il progressivo ritirarsi dei vari produttori e finanziatori del progetto portano a una prima decisione di interromperlo, Mnouchkine e Lepage alla fine confermano il debutto dello spettacolo, profondamente modificato rispetto al progetto originario, il 15 dicembre del 2018 a Parigi, nella sede del Théâtre du Soleil, la Chartucherie. Seguiranno nella stessa sede, tra dicembre 2018 e marzo 2019, 66 repliche, e in seguito una tournée in Italia, al Napoli Teatro Festival e ad Atene nell'estate dello stesso anno. Proposto con un nuovo titolo, *Kanata. Episode 1. La controversie*, è una evidente risposta alla polemica, e preludio di un progetto a più puntate che però non vedrà mai luce, per svariati motivi tra cui: l'impossibilità di portarlo in Canada visto il clima infiammato, la mancanza di finanziamenti e lo scarso successo di pubblico e critica raccolto dalle repliche europee.

La specificità del contesto culturale, storico e sociale della realtà canadese, e nella fattispecie quebecchese, è tale che la questione dell'appropriazione culturale è molto sentita e con essa tutte le spinose dinamiche che accompagnano, soprattutto nelle arti, il tema della rappresentazione dell'altro. Soprattutto quando l'altro è legato a una storia di millenaria oppressione: è l'altro rispetto alla maggioranza dominante, l'altro relegato all'indistinto, il rifiutato, il rimosso.⁷ Il fatto che la polemica sia esplosa con una forza senza precedenti in un contesto teatrale, porta a interrogarsi non solo sulla relazione privilegiata che l'arte teatrale ha sempre avuto con il tema dell'alterità e della sua rappresentazione, ma induce anche a domandarsi se non

⁵ Chatherine Lalonde, "Kanata": les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine, «Le Devoir», 11 luglio, 2018 [online], consultato in data: 11 dicembre 2022. Sulla The Truth and Reconciliation Commission si rimanda al sito governativo: <<https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fr/1450124405592/1529106060525>> (ultima consultazione 2 maggio 2023).

⁶ Aa, *Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones*, «Le Devoir», 14 luglio 2018, consultato in data: 11 dicembre 2022.

⁷ Sul tema del teatro e dell'alterità nel contesto di studi italiani si veda Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, dove l'analisi esula però da riflessioni post- o de-coloniali.

sia una coincidenza significativa il fatto che abbia trovato un terreno così sensibile in seno a un'arte dal vivo, perché accanto alla questione dell'altro e della sua rappresentazione, risulta ineludibile la questione etica e politica del corpo dell'attore e della sua presenza reale sulla scena. Come ha osservato José Antonio Sanchez, è infatti il corpo immanente sulla scena a pretendere un'etica della rappresentazione.⁸

Kanata, proprio perché ha coinvolto una produzione sia europea che nordamericana, è un caso particolarmente interessante da considerare per studiare la diversa ricezione della problematica dalle due parti dell'Atlantico. Tendenzialmente, quanto in Canada è compresa come appropriazione culturale è spesso rubricata e liquidata in Europa con l'etichetta del *politically correct* o della *cancel culture*. Lo spettacolo di per sé risulta interessante anche nello stimolare uno studio focalizzato sulla risposta degli autori alla polemica, chiedendo di concentrarsi sulla analisi della variazione apportata al progetto originario. Della prima versione, infatti, si sa non solo grazie alle dichiarazioni fatte da Lepage per difendersi dalle accuse, e dagli attori coinvolti, ma anche dall'unico documento esistente dedicato al progetto iniziale: il documentario *Lepage au soleil*, di Héléne Choquette, distribuito nelle sale montreali nella primavera del 2019.⁹ Questo documentario permette in gran parte di ricostruire il progetto originario, ad esempio la divisione tematica in tre atti, con l'apertura sul felice incontro tra l'attore britannico Edmund Kean, arrivato in Canada all'inizio del XIX secolo, e la tribù autoctona degli Uroni. Il secondo atto dedicato alla triste vicenda delle Residential Schools: le scuole istituite in tutto il Canada dal 1920 al 1996, gestite dalla Chiesa Cattolica, dove sono stati deportati circa 150000 bambini autoctoni strappati alle loro famiglie con l'obiettivo di 'civilizzare', ossia rieducare alla cultura europea-occidentale e cattolica, e oggetto della prima inchiesta condotta dalla Commissione verità e riconciliazione, che ha appurato le violenze psicologiche, fisiche e sessuali sovente subite dai bambini.¹⁰ E l'ultimo atto centrato sull'oggetto di un'altra importante

⁸ José Antonio Sánchez, *Etica della rappresentazione*, «Stratagemmi», 35 (2017), pp. 55-74; si veda dello stesso autore: *The body of others. Essays on ethics and representation*, Methuen Drama, Bloomsbury, London 2022.

⁹ Si rimanda al sito del documentario: <<https://www.lepageausoleil.com>>, e a una intervista alla regista: Marie Claude Mirandette (a cura di), Héléne Choquette, réalisatrice de *Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata*, «Ciné-Bulles», 37, 3 (2019), pp. 14-18.

¹⁰ Le Residential Schools sono recentemente tornate alla ribalta per i numerosi ritrovamenti di resti umani sepolti nei terreni circostanti: morti non registrate e quindi, anche queste, oggetto di una nuova inchiesta. Una vicenda che ha portato la mobilitazione, nel luglio 2022,

inchiesta – la “National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls”: le donne autoctone scomparse in tutto il Canada, e il caso realmente accaduto del serial killer – Robert Pickton – che ha agito con particolare efferatezza nei pressi di Vancouver.¹¹ Per quanto utile alla ricostruzione delle intenzioni originarie, il documentario è da prendere con le dovute cautele: montato e ultimato dopo lo scoppio della polemica, è decisamente di parte. Ad esempio, indugia molto sugli incontri propedeutici alla preparazione dello spettacolo, che Lepage e la compagnia hanno fatto con alcuni autoctoni testimoni delle tristi vicende. Indugia molto anche sulle vicende esistenziali degli attori del Théâtre du Soleil, molti dei quali esiliati politici in fuga dai paesi d'origine a causa delle guerre, o sul sentimento di empatia da loro provato per le vicende dei nativi, si direbbe, a supporto della scelta che ha tenuto fuori dalla produzione gli artisti autoctoni. Se il tema dell'essere spossessati della terra può essere riconosciuto come una esperienza condivisa tra gli attori della compagnia e le popolazioni autoctone, non si può non rimarcare una differenza rilevante: l'identità degli autoctoni, come indica l'etimologia del termine (dal greco *autókhthōn*: della sua stessa terra) è inscindibilmente legata alla terra: si tratta dei primi abitanti delle terre strappate loro dai coloni. Queste terre più che essere state abbandonate per forza, sono state brutalmente sottratte. La tragedia dei nativi è inseparabile dal valore simbolico e letterale delle terre spossessate: sono le terre che in Canada, come anche in Australia, non sono mai state restituite, a differenza di altri continenti, storicamente di dominio coloniale, come l'Africa o il Sud Est asiatico.

È interessante osservare come, rispetto alla versione originaria, Lepage abbia preferito conservare solo la tematica del terzo atto, su cui si è alla fine concentrato tutto lo spettacolo. E con l'intenzione di integrare la controversia, abbia inserito il personaggio principale di Miranda, una pittrice francese che funge da suo *alter ego* prendendo simbolicamente le sue parti. Lo spettacolo risulta un atto di difesa della libertà d'espressione dell'artista, che, come il caso realmente accaduto dell'artista canadese Pamela Masik, realizza ritratti di donne scomparse senza avere però il permesso delle rispettive famiglie di esporli;¹² frequenti sono anche i riferimenti più

del Papa Francesco con un viaggio in Canada e la dichiarazione pubblica di scuse da parte della Chiesa Cattolica alle popolazioni autoctone, canadesi e non solo.

¹¹ Si rimanda al report finale della Inchiesta nazionale sulle donne e ragazze autoctone scomparse e assassinate: <<https://www.mmiwg-ffada.ca/final-report>>.

¹² Sul caso di Pamela Masik si veda: Meg Pinto, *Pamela Masik and The Forgotten exhibition: contro-*

generali, disseminati qua e là, alla libertà di un attore di interpretare ruoli, indossare costumi indipendentemente dalle origini etniche e culturali.¹³

L'analisi potrebbe essere ben più approfondita ed entrare nel merito di ogni singolo dettaglio delle scelte artistiche in risposta alla polemica. Ma non si vuole privilegiare qui l'analisi dello spettacolo perché significherebbe collocarsi già in partenza dalla parte dell'artista, dando per salva l'idea dell'autonomia dell'arte, e significherebbe parteggiare quindi acriticamente, o inconsapevolmente, per Lepage e Mnouchkine.

Con lo sguardo rivolto al contesto culturale, sociale e politico canadese, ha piuttosto senso chiedersi perché analizzare uno spettacolo che in quel contesto non ha mai avuto luogo. La vicenda chiede allora una prospettiva differente: bisogna distogliere l'attenzione dall'opera d'arte, e leggere nel 'non-spettacolo' un sintomo di un malessere generale, capace di rivelare un cambiamento del paradigma di una visione di mondo costruita sulla relazione di potere tra l'identità maggioritaria e l'alterità minoritaria.

Usando le lenti metodologiche degli studi performativi, potremmo allora affermare che lo spettacolo vero e proprio è la polemica. Si potrebbe usare il concetto di «scenario» nel significato datone da Diane Taylor, per proporre un'interpretazione della vicenda in oggetto, l'evento-polemica, come performance.¹⁴ Un concetto che permette di passare dalla osservazione dell'opera in oggetto: lo spettacolo nella sua concezione originaria e realizzazione successiva, all'osservazione di quanto si è verificato piuttosto attorno all'opera: le azioni, i gesti salienti della controversia, con i rispettivi attori sociali, considerati paradigmatici per comprendere le strutture e i comportamenti sociali che danno forma agli immaginari condivisi. Un concetto, quello di scenario, derivato da Taylor dalla terminologia teatra-

versy and cancellation at the Museum of Anthropology, «Museum Anthropology», 36, 1 (2013), pp. 4–17.

¹³ Per una descrizione dettagliata dello spettacolo e un'analisi congiunta del testo si rimanda al lavoro di tesi di laurea magistrale di Esther Landrier: “Encore une fois, l'histoire s'écrit sans nous, les Autochtones?” Histoire d'une Lutte pour la reconnaissance et l'intégration des voix autochtones dans les dramaturgies contemporaines francophones. Une étude de la pièce *Kanata. Episode 1. La Controverse*, mise en scène Robert Lepage avec la troupe du Théâtre du Soleil, de son contexte, de ses enjeux et de ses conséquences dans le domaine des études théâtrales. Art et histoire de l'art. Master de Recherche Théâtre, Ecritures et Représentations, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2019-2022, sous la direction de Sylvie Chalaye: <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03716342>> (ultima consultazione 2 maggio 2023), in particolare pp. 97-111.

¹⁴ Cfr. Diana Taylor, *Performance*, translated from Spanish by Abigail Levine, adapted into English by Diana Taylor, Duke University Press, 2016.

le – il canovaccio usato nella Commedia dell'Arte – per essere traslato nella teoria della performance come strumento essenziale di conoscenza, e compreso nella distinzione tra archivio e repertorio.¹⁵ Come il repertorio, a differenza dell'archivio, trasmette azioni vive e incorporate, così lo scenario, «dispositivo e azione» inerente al repertorio, può essere rivelativo degli immaginari culturali, dei modi in cui le società immaginano se stesse, i loro conflitti e i possibili epiloghi. Quindi: «in luogo di privilegiare *testi e narrative*, possiamo anche considerare gli scenari come paradigmi di produzione di senso che strutturano gli ambienti sociali, i comportamenti e i potenziali esiti».¹⁶ L'accezione con cui Taylor utilizza il termine scenario, la cui applicazione privilegiata è quella della conquista coloniale delle Americhe, sembra riformulare e in buona parte assorbire il concetto di «dramma sociale» teorizzato da Victor Turner,¹⁷ quel conflitto sociale - e culturale - tra persone appartenenti a un insieme sociale governato dagli stessi principi a partire dal quale l'antropologo costruisce la sua analisi in parallelo con il rito e la performance teatrale mediata dalla riflessione di Richard Schechner. Per Taylor «gli scenari inquadrano e attivano i drammi sociali»,¹⁸ e nello strutturare gli immaginari possono «come una forma di ossessione»¹⁹ resuscitare e riattivare vecchi drammi. Se Turner immagina una derivazione delle opere d'arte, e in special modo il teatro, dal dramma sociale, per Taylor lo scenario precede, nel senso epistemologico, il dramma sociale, così come viene prima del copione, proprio perché può provocarne la sua riattivazione.

Nell'*affaire* Lepage, è lo scenario, come vedremo, del conflitto interculturale tra francofoni e anglofoni che sembra attivare il dramma sociale della polemica. In questo caso, inoltre, è il teatro – il copione mai visto in scena a Montréal – a provocare il dramma sociale, che risulta riattivato, come si intende ipotizzare, da un implicito scenario. La polemica su *SLĀV* e *Kanata* allora può essere letta come una performance, con i suoi comportamenti incarnati, con i suoi protagonisti, una trama, un inizio e una fine che svelano le interazioni e le pratiche sociali della dinamica politica sottesa. La polemica letta come performance è uno strumento diagnostico, un

¹⁵ Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, Artemide, Roma 2019, pp. 63-69; Ead., *The Archive, and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 28-33.

¹⁶ Ead., *Performance, politica e memoria* cit., p. 62; in corsivo nel testo.

¹⁷ Victor Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1997.

¹⁸ Diana Taylor, *Performance, politica e memoria* cit., p. 63.

¹⁹ *Ibid.*

avvenimento incarnato che plasma e al tempo stesso mostra la maniera con cui i protagonisti, che appartengono a delle comunità immaginarie, si percepiscono e si definiscono rispetto all'altro, ad altre comunità.

Lo spettacolo mai andato in scena era nelle vie di Montréal erano le manifestazioni che gli afrodiscendenti hanno fatto in risposta a *SLĀV*, ed era nel dialogo/scontro che ha visto confrontarsi Lepage e Mnouchkine con gli autoctoni e i loro sostenitori. C'è da chiedersi allora, quale rappresentazione dell'altro è implicata, più o meno sotterraneamente, negli spettacoli di Lepage? Cosa rivelano i comportamenti assunti durante la polemica?

Entrambe le polemiche hanno visto una serie di importanti momenti di confronto tra sostenitori e detrattori, e soprattutto all'inizio Lepage era di frequente interpellato e invitato a dialogare con i manifestanti. Un momento in particolare può essere più rivelativo di altri rispetto l'orizzonte di senso in cui si colloca Lepage relativamente alla rappresentazione dell'altro.

In riferimento a *SLĀV*, Lepage ha dichiarato che, quando si è recato a uno degli incontri con i protestatari, era preparato ad argomentare le sue ragioni in inglese, pensando che le critiche arrivassero dal coté anglofono degli artisti del Québec, ma con sua grande sorpresa si è accorto che il suo uditorio era composto piuttosto da manifestanti francofoni: «Prévenu à tort par quelques personnes que j'allais probablement avoir affaire à une bande d'"anglos radicalisés de l'Université Concordia", tout mon argumentaire avait été préparé en anglais. Mais quand j'ai compris que la grande majorité d'entre eux étaient francophones et que la discussion allait se dérouler principalement dans la langue de Molière, je dois avouer que je me suis retrouvé démuni et balbutiant».²⁰

Più precisamente Lepage dichiara di essere stato mal consigliato da qualcuno che gli aveva prospettato un incontro con degli «anglofoni radicalizzati dell'Università di Concordia», ossia una delle due università anglofone di Montréal, ma accortosi che i suoi oppositori «parlavano nella lingua di Molière», ha perso ogni capacità di difesa, e si è sentito «impotente» e «balbettante», debole e senza parole.

Che fossero stati altri a mal disporlo o fosse stato lo stesso Lepage a pensarlo poco importa, è interessante considerare questa dichiarazione come un indizio di quanto Lepage sia legato a un immaginario che pensa

²⁰ Robert Lepage, *SLĀV, une année de bruit et de silence*, lettera pubblicata sul profilo Facebook della sua compagnia Ex Machina, 20 dicembre 2018: <<https://www.facebook.com/notes/737912843805266/>> consultato in data 28 dicembre 2022.

l'identità del Québec ancora oggi dipendente da dinamiche limitate alla conflittualità anglofona e francofona, e ignori, o consideri secondarie, le altre forme di conflittualità, emerse dalle rivendicazioni che negli ultimi anni le minoranze afrodiscendenti e autoctone hanno avanzato.

La conflittualità tra francofoni ed anglofoni, ascrivibile all'immaginario di Lepage, è infatti storicamente alla base della costruzione identitaria della provincia del Québec, un'identità culturale e linguistica con dei risvolti nazionalistici molto forti. Questa conflittualità, che esiste dall'epoca della colonizzazione e ha visto storicamente il dominio economico e culturale degli anglofoni sui francofoni, ha vissuto un picco tra gli anni Sessanta e Settanta, con quella che è stata definita la «Révolution Tranquille»,²¹ ossia un movimento politico ma anche intellettuale e artistico, con cui la popolazione francofona ha rivendicato la libertà di parlare francese e di avere istituzioni francofone contro il Canada anglofono. Difendere una lingua, lo sanno bene le popolazioni autoctone a cui è stato vietato di parlare la loro lingua, significa difendere una cultura, una identità, e un intero mondo, reale e simbolico. Il nazionalismo quebecchese che ha sempre spinto per l'indipendenza del Québec dal resto del Canada, senza mai ottenerla, è un nazionalismo collocabile politicamente a sinistra, che si è fatto portavoce dei diritti negati di una minoranza oppressa. I francofoni erano oppressi dalla maggioranza anglofona, che, oltre ad avere il potere economico e politico, lo esercitava con forza. Ad esempio, ai quebecchesi che parlavano solo francese, gli inglesi, loro datori di lavoro, intimavano «speak white!», letteralmente «parla bianco», «parla come un bianco!». Una espressione doppiamente razzista con cui afrodiscendenti e francofoni venivano tacciati con la stessa violenza in quanto popolazioni sottomesse. Per questa ragione, uno dei più importanti esponenti della Révolution tranquille, lo scrittore Pierre Vallières, per indicare i quebecchesi, ha usato l'espressione «nègres blancs d'Amérique», nell'associare appunto i quebecchesi alle popolazioni afrodiscendenti storicamente schiavizzate e oppresse da parte dei bianchi.²²

Se da un lato questo aspetto fa pensare che il Québec, avendo lottato per l'indipendenza e contro gli oppressori, abbia una sensibilità spiccata per le rivendicazioni identitarie e per le minoranze, dall'altro rivela anche come questa indipendenza sia stata ottenuta dalla cultura francofona a spese

²¹ Sulla Révolution Tranquille esiste una bibliografia molto vasta, ci si limita qui a indicare la recente *Brève histoire de la Révolution Tranquille*, di Martin Pâquet e Stéphane Savard, Les Éditions du Boréal, 2021.

²² Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Parti Pris, Québec 1968.

delle altre culture minoritarie, e in particolare quelle autoctone.²³ Questa è l'accusa che viene fatta negli ultimi anni al nazionalismo quebecchese, sia da parte degli anglofoni (che mantengono sempre con i francofoni delle forme di conflittualità e competizione) sia da parte degli stessi francofoni capaci di mettersi in discussione. Afrodiscendenti e autoctoni sono stati di fatto il grande rimosso, sia della cultura anglofona che di quella francofona canadese, che si è considerata minoranza oppressa ignorando però le altre minoranze oppresse, e verso le quali ha reiterato atteggiamenti colonialisti.

Oggi questa contraddizione è un nervo scoperto per l'orgoglio francofono del Québec, ed è in atto un profondo ripensamento, anche in termini di immaginario internazionale, del nazionalismo quebecchese. Il Québec, sia politicamente che culturalmente, ha difeso il modello politico interculturale, che ha l'intento di affermare una identità comune fondata sulla lingua e la cultura francese, contro il modello multiculturale, distintivo della politica canadese anglofona, istituito per difendere le specificità di ogni gruppo etnico, senza aspirare all'integrazione in una cultura comune più vasta.²⁴ Si potrebbe dire che nella relazione interculturale affermata nel Québec esiste sia la possibilità che il fallimento di un dialogo costruttivo con le culture altre, autoctone, afrodiscendenti, ma anche immigrate. Nella relazione interculturale dovrebbe esserci la possibilità di ascoltare l'altro, di permettergli di riappropriarsi della sua voce, troppo a lungo messa a tacere senza il rischio dell'assimilazione.

Lepage, nato nel 1957 nella città di Québec, ha vissuto molto giovane il periodo delle lotte per l'affermazione della francofonia e sperimentato personalmente il conflitto con gli anglofoni.²⁵ Questo conflitto, che ha plasmato l'immaginario e la sua identità traspare da subito in molti dei suoi spettacoli.²⁶ Quello ad oggi più autobiografico, intitolato *887*, dal numero civico della sua abitazione a Québec, e portato in scena dallo stesso Lepage nel 2015, racconta la sua giovinezza nella capitale in un continuo intreccio

²³ Per una riflessione critica del nazionalismo del Québec si rimanda principalmente a Dalie Giroux, *Loeil du maître*, Mémoire d'Encrier, Montréal 2020.

²⁴ Cfr. Gérard Bouchard, *L'interculturalisme. Un point de vue québécois*, Boréal, Montréal 2012.

²⁵ Sul teatro di Robert Lepage nel contesto degli studi italiani si rimanda alle ricerche fatte da Anna Maria Monteverti, in particolare *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Meltemi, Milano 2018.

²⁶ Basti ricordare, nel 1990, *Romeo and Juliette* da Shakespeare, codiretto con Gordon McCall, dove il conflitto tra i Montecchi e i Capuleti è trasposto nel conflitto tra due famiglie canadesi di cui una anglofona e l'altra francofona. Sul rapporto tra il teatro di Lepage e la cultura interculturale e nazionalista del Québec si veda: Christie Carson, *Robert Lepage's Intercultural Encounters*, Cambridge University Press 2021.

cio tra vicende familiari ed eventi storici. Significativamente l'espedito drammaturgico da cui prende avvio lo spettacolo, centrato sul tema della memoria personale e collettiva, è il tentativo di ricordare, con uno sforzo mnemotecnico, la poesia *Spike White* della scrittrice e drammaturga Michele Lalonde, composta storicamente proprio in risposta all'intimazione degli anglofoni, e diventata manifesto della Révolution Tranquille. Se il regista quebecchese non si è mai sbilanciato apertamente rispetto al movimento nazionalista, definendosi piuttosto un «“tiepido separatista” o un “separatista occasionale”»,²⁷ nel suo spettacolo più politico, dove prende forma un confronto intimo con la sua identità, l'immaginario incarnato attraverso il vissuto della storia sembra emergere potentemente.

Rispetto all'attualità di questo conflitto, per quanto i francofoni in Canada rimangano una minoranza a rischio di essere fagocitata, bisogna riconoscere che i tempi sono cambiati. Il confronto tra anglofoni e francofoni non è più primario ed esclusivo nella definizione dell'identità culturale del Québec. Piuttosto, oggi, è prioritario il confronto anche con le altre comunità minoritarie afrodiscendenti e autoctone, che sono le vere protagoniste – assenti – degli spettacoli in questione, e la cui invisibilità storica è stata ancora una volta reiterata.

La polemica contro Lepage si iscrive nel generale ripensamento del nazionalismo quebecchese ed ha contribuito a rafforzarlo. Oggi nel contesto teatrale c'è il sospetto, da parte di intellettuali e artisti, che il Québec sia rimasto per troppo tempo concentrato sulla propria questione identitaria, ignorando le altre. Negli ultimi tre anni, anche come effetto della polemica, la scena montrealese sta cambiando: si moltiplicano gli spettacoli con tematiche decoloniali, più spazio è dato al teatro autoctono e afrodiscendente, aumentano le produzioni dove c'è una maggiore presenza di attori non bianchi, con il rischio, certamente sempre in agguato, di una strumentalizzazione. E sempre più questi cambiamenti vengono regolamentati istituzionalmente, con la creazione ad esempio, nei teatri, di comitati etici finalizzati a monitorare i programmi artistici.

La strenua difesa sostenuta da Lepage rispetto alle accuse di appropriazione culturale, nell'affermare la specificità del teatro come arte in cui ci si mette nei panni dell'altro, si incarna l'altro, se considerata inscindibilmente al contesto sociale storico e politico è destinata ad essere profondamente ridimensionata. Questo principio considerato esclusivamente di per sé perde di significato, così come l'affermazione della libertà d'espressione,

²⁷ Anna Maria Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage* cit., p. 182.

sostenuta principalmente da Ariane Mnouchkine, coerentemente all'ideale libertario repubblicano francese a cui appartiene, considerata in sé e per sé risulta un principio molto astratto. La libertà di espressione come imperativo apriori è valevole idealmente e anche ideologicamente, ma contestualizzata impone la domanda: "libertà d'espressione di chi? Nei confronti di chi?". I valori universali da sempre difesi, in teatro e fuori del teatro, devono essere messi alla prova del fuoco della realtà particolare, della realtà determinata, del qui e dell'ora.

La questione chiede di considerare il contesto in cui e da cui si osserva, la realtà storica oltre agli immaginari incarnati. Basta pensare ad esempio al teatro Elisabettiano, quando la società impediva alle donne di recitare, per cui tutti i ruoli, anche quelli femminili erano interpretati da attori maschi; ma potremmo andare ancora più indietro alla Grecia antica, dove valeva lo stesso principio. In questi casi la legge regolamentava chi aveva il diritto e la libertà di essere in scena, di interpretare e di rappresentare; oggi, nelle società democratiche idealmente egualitarie, apparentemente non ci sono vincoli giuridici, ma la libertà di interpretazione e rappresentazione, che almeno a priori dovrebbe essere data a tutti, di fatto è inscindibile dalla realtà sociale, economica e politica dei relativi contesti, e soprattutto, dalle visioni del mondo su cui si radicano queste realtà. La libertà di rappresentare è inscindibile dalle regole non scritte che danno forma a rappresentazioni, a immaginari coloniali che dominano ancora, spesso inconsapevolmente, incarnati nei corpi, nel pensiero delle comunità dominanti. Immaginari che agiscono inconsciamente nelle modalità con cui si rappresenta l'altro. L'altro allora risulterà spesso stereotipato, svilito; e anche quando l'altro è rappresentato con rispetto, la questione che si pone è perchè la maggioranza delle volte non è egli stesso a autorappresentarsi, a raccontare se stesso.

Difendere la libertà di mettersi artisticamente nei panni dell'altro o di esprimersi liberamente come principio in sé e per sé è reiterare l'ideale estetizzante dell'*art pour l'art*, dell'artista *super partes*, libero da ogni responsabilità. Significa, ancora una volta, osservare l'oggetto artistico senza gli attori, il contesto politico, sociale in cui si colloca.

La tendenza a considerare l'arte di per sé, indipendentemente dal contesto sociale e politico è frutto del paradigma modernista dell'arte extrastorico e universalista tipico della concezione eurocentrica, che ha ancora molto peso, spesso inconsapevolmente, nel pensiero occidentale. Significativamente, nel 1976, il termine "appropriazione culturale" è stato introdotto in Canada dal critico d'arte e artista Kenneth Coumts-Smith

associandolo al «colonialismo culturale» perpetrato dal quel paradigma.²⁸ Se l'arte, secondo Coutts-Smith, non può essere considerata indipendentemente dalle dinamiche sociali, oggi i fenomeni di appropriazione culturale devono essere compresi nel contesto di una riflessione decoloniale. Quando accade invece che il termine appropriazione culturale è stato spesso equiparato a dinamiche di innocue ibridazioni, scambi culturali, prestiti sempre legittimi perché fatti in nome di diritti universali che pertengono però solo alle società dominanti.²⁹ Ma nel dibattito generato per la prima volta con tanta forza in Québec, è evidente come la problematica sollevata dall'accusa di appropriazione culturale sia inscindibile da una riflessione sui rapporti di forza tra culture dominanti e dominate, e quindi non semplicemente una questione di scambi o prestiti culturali. La relazione di potere deve essere considerata infatti la vera discriminante che giustifica l'accusa di appropriazione culturale; e la postura di Lepage e Mnouchkine risulta entrare pienamente nel paradigma denunciato da Coutts-Smith.

La questione riguarda gli immaginari incarnati dove possono essere decrittate le relazioni di potere. Coerentemente alle acquisizioni dei Performance Studies, ampiamente irrorati dai Cultural Studies, basterebbe rifarsi alla definizione che Piergiorgio Giacchè dà di teatro come «doppio della cultura», come «agire e vedersi agire»,³⁰ dove le azioni sono intese come incarnazioni di rappresentazioni, nella accezione datane dalla antropologia interpretativa di Clifford Geertz, per considerare che il teatro, nel replicare o produrre queste rappresentazioni, non può ignorare le questioni della rappresentazione di «cosa» e di «chi» da parte di «chi».

Il principio di mettersi nei panni dell'altro è inerente al significato stesso di rappresentazione, che etimologicamente, dal latino *re-praesentare*, significa non solo rendere presenti cose passate o lontane, ma anche presentare al posto dell'altro, mostrare in sé la figura di altri, o fare le veci di altri. Come ha indicato Sanchez si tratta dei due significati della rappresentazione resi eloquenti in tedesco dalla parola *Darstellung*: la rappresentazione dell'altro mediante l'imitazione o la costruzione di un personaggio, e dalla parola *Vertretung* che indica

²⁸ Kenneth Coutts-Smith, *Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism*, «Third Text», 16, 1 (2002), pp. 1-14.

²⁹ Sul concetto di appropriazione culturale in riferimento alle arti si veda James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell, MA/Oxford 2008, dove però la relazione di potere non è considerata il discrimine per definire l'appropriazione culturale.

³⁰ Piergiorgio Giacchè, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Anchra del Mediterraneo, Napoli 2004.

il rappresentare nel senso di agire in rappresentanza di qualcuno, ed ha un significato intrinsecamente politico.³¹ In entrambi i casi la rappresentazione si alimenta di una assenza, e trova ragione in un meccanismo di oggettivazione e distanziamento che pertiene alla logica mimetica.

Il paradigma mimetico della rappresentazione, costitutivo della cultura occidentale e basato sull'assenza, l'oggettività e la distanza ha attraversato una crisi profonda nel corso del XX secolo a partire dalla rivoluzione delle Avanguardie Storiche, e ha registrato una ulteriore messa in crisi dagli anni Settanta sotto la spinta dell'emergenza della lettura performativa delle pratiche artistiche sempre più ancorate, nel tentativo di smantellare la rappresentazione, al paradigma della presenza.

È la scoperta dell'altro, di altri mondi, di altre culture che ha contribuito storicamente, di pari passo alla 'svolta performativa', a mettere in discussione il modello egemone e universalista della rappresentazione proprio della cultura europea. È la scoperta di ciò che non è rappresentato, e di ciò che non è rappresentabile a mettere in discussione l'ordine mimetico della rappresentazione. Per questo, come ha affermato Rustom Bharucha, primo negli anni Ottanta a parlare di appropriazione culturale nel contesto teatrale riferendosi al *Mahābhārata* di Peter Brook, oggi il teatro interculturale deve essere ripensato rispetto a un paradigma politico più radicale, non tanto post-coloniale ma – elaborando le acquisizioni di Walter Mignolo – decoloniale per far fronte alla mentalità, agli immaginari che nutrono in modo inconsapevole corpi e menti.³²

La critica alla rappresentazione, a metà del XX secolo, trova una voce autorevole nelle parole di Jaques Derrida sul teatro della crudeltà di Antonin Artaud che non si alimenta di rappresentazioni perché è «la vita in ciò che ha di irrepresentabile»;³³ dove l'irrepresentabile è soprattutto ciò che l'Occiden-

³¹ José Antonio Sanchez, *Etica della rappresentazione* cit., p. 60.

³² Rustom Bharucha, "Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present", in Gerardo Guccini et al. (ed. by), *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, Dipartimento delle Arti, Bologna, 2020, pp. 37-54. Sull'accusa di appropriazione culturale nei confronti di Peter Brook si veda Rustom Bharucha, *Peter Brook's "Mahabharata": A View from India*, «The Journal of Cinema and Media», 35 (1988), pp. 33-62. Sul concetto di decolonialità si rimanda a Walter Mignolo and Catherine E. Walsh, *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press, 2018. Per una riflessione decoloniale del contesto performativo autoctono del Québec si rimanda a Julie Burelle, *Encounters on Contested Lands. Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*, Northwestern University Press 2018.

³³ Jaques Derrida, *Prefazione* (1966), in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino 1999, p. IX.

te ha rifiutato di rappresentare, ha rimosso dal suo sguardo. Similmente Gilles Deleuze osserva come il teatro di Carmelo Bene, attraverso la negazione di una serie di convenzioni, quali l'interpretazione del personaggio, della messa in scena del testo, crei delle forme di smantellamento del potere e delle figure della coscienza minoritaria in funzione antirappresentativa.³⁴

Le strategie decostruttive della rappresentazione mimetica, forti anche del post-strutturalismo e decostruzionismo francese, sono diventate uno degli imperativi nel nuovo teatro del secondo Novecento, e a fine millennio, la negazione della rappresentazione come paradigma universale a teatro si è tradotta nel rifiuto di essere mediati dalla parola altrui. Per i Performance Studies, i Gender e i Queer Studies il rifiuto della rappresentazione è centrale, come è centrale per converso la presenza del performer.

Quando si parla di presenza si parla anzitutto di corpo. La presenza non è interpretazione, è luogo epifanico di presentazione del sé, di un soggetto che in scena autoesponde se stesso. Le nuove forme d'espressione, avendo nel corpo il principale agente, sono parte della dimensione performativa che attraversa trasversalmente riformando gran parte delle arti contemporanee.

Per questo bisogna uscire dall'ottica strettamente teatrale e considerare la più ampia prospettiva performativa per capire le questioni implicate nella richiesta delle comunità autoctone e afrodiscendenti di essere coinvolte negli spettacoli di Lepage. Un coinvolgimento come richiesta di collaborazione fattiva, in carne e ossa, che si traduce anche in presenza rappresentativa (*Vertretung*) per la comunità di appartenenza e agli occhi del mondo intero, nell'esigenza di autoaffermarsi e di rivendicare identità e cultura.

La richiesta del coinvolgimento in carne ed ossa pretende che la rappresentazione, nel senso politico del termine, sia radicata nella presenza al fine di favorire l'autodeterminazione di una minoranza oppressa e sia sottratta a chi storicamente detiene il potere di rappresentanza. Una sensibilità più sviluppata a livello istituzionale in Canada che in Europa. Un dettaglio significativo dell'*affaire* Lepage è che *Kanata* non ha ottenuto i finanziamenti chiesti nel 2016 al Conseil des arts du Canada (CAC), il principale organismo pubblico di sostegno alle arti a livello federale, sensibilizzato negli ultimi anni alla questione della autodeterminazione dei popoli autoctoni con uno specifico programma dedicato alla riconciliazione. Un programma in cui la consapevolezza dell'importanza della collaborazione tra artisti autoctoni e non va di pari passo con l'imperativo etico e l'attenzione dei rischi dell'appropriazione cultu-

³⁴ Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, trad. it. di Jean Paul Manganaro, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 85-113.

rale³⁵. La richiesta di finanziamento fatta per *Kanata*, infatti, è stata respinta per «mancanza di informazioni nella descrizione del progetto in merito alla consultazione e all'inclusione degli autoctoni nel processo creativo».³⁶

Le riflessioni sulla presenza negli studi teatrali e performativi si sono per lo più concentrate su questioni puramente estetiche. Per ritrovare il valore politico della presenza del corpo sulla scena, un riferimento a cui ricondursi è ancora Diana Taylor, che rivendica la presenza legata all'importanza di dire "Io" per le persone che l'Occidente ha invisibilizzato, e l'affermazione di sé imprescindibilmente legata al corpo, all'esserci concretamente, fisicamente in un dato contesto dove gli immaginari, ma potremmo parlare anche di epistemologie, coloniali sono ancora dominanti.³⁷ Soprattutto quando non ci sono parole, non ci sono narrazioni, quando non c'è la forza di prendere parola, il corpo è uno strumento di resistenza e di lotta, capace di incidere sugli immaginari e sulle politiche ad essi associate. Il corpo in questo senso è uno strumento rivoluzionario, capace di rompere il regime dell'invisibilità che l'Occidente ha costruito con le politiche colonialiste, imperialiste, estrattiviste perpetrate a livello epistemologico. Pretendere la presenza di chi è stato storicamente invisibilizzato è un imperativo etico ineludibile quando non si può più ignorare l'altro, quando si riconoscono i limiti delle reciproche libertà. Oggi la riflessione etica deve accompagnarsi alla dimensione estetica propria delle arti, forzando l'indipendenza che questa ha sempre rivendicato proprio perchè storicamente ancorata a una concezione decontestualizzata dell'arte.

Le rivendicazioni identitarie che cercano nel corpo un veicolo di affermazione sono la risposta alla vergogna con cui era tacciato chi apparteneva a una etnia diversa dalla maggioranza al potere. Queste rivendicazioni identitarie sono considerate negativamente come forme di "essenzialismo", associate, come ha notato bell hooks, a nozioni di purezza etnica e razzismo.³⁸ Ma come è stato riconosciuto, anche da Gayatri Chakravorty Spivak, nel conte-

³⁵ Cfr. Jean-Philippe Uzel, *Appropriation artistique versus appropriation culturelle/ Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation*, «Esse», 97 (2019), 11-19.

³⁶ Emmanuelle Walter, *Pas de comédiens amérindiens: un spectacle sur la colonisation capote au Canada*, «Arrêt sur images», <<https://www.arretsurimages.net/articles/extractivisme-culturel-ariane-mnouchkine-critiquee-par-des-amerindiens-au-canada>> consultato il 22 dicembre 2022. Le ragioni dettagliate del rifiuto del finanziamento da parte del Conseil des Arts du Canada sono leggibili online da una "messa a punto" dello stesso Conseil pubblicata in piena polemica: <<https://conseildesarts.ca/medias/2018/08/mise-au-point>> consultato il 22 dicembre 2022.

³⁷ Cfr. Diane Taylor, *iPresente!: The Politics of Presence*, Duke University Press, Durham 2020.

³⁸ Cfr. bell hooks, *Eating the Other: Desire and Resistance*, in Id. *Black Looks: Race and Representation*, South End Press 1992, pp. 367-380. Per una definizione di essenzialismo si

sto degli studi postcoloniali e femministi, possiamo parlare di «essenzialismo strategico»,³⁹ necessario a infrangere una epistemologia ancora radicata in una visione del mondo colonialista, quindi un passaggio per certi versi obbligato. Possiamo riconoscere il valore performativo di queste rivendicazioni, il loro essere azioni finalizzate alla rivoluzione di un ordine consolidato. Come possiamo riconoscere anche nell'«ontologia realista agenziale», che Karen Barad propone alla base dell'idea materialista di performatività, un tentativo di superare il «rappresentazionismo» pervasivo nel campo politico, linguistico, epistemologico occidentale e basato sulla distanza metafisica tra rappresentazioni e oggetti rappresentati.⁴⁰

La rappresentazione interpellata dall'etica, scrive Sanchez, mostra tutta la sua paradossalità che ha nel corpo il suo puntello: «il corpo è indissociabile dalla sua immagine ed è sempre, al contempo, la sua propria immagine. Però questa immagine diviene rappresentazione solo quando si prescinde dal corpo che la sostiene, quando il corpo è assente o quando il corpo viene privato di ciò che lo definisce come corpo soggettivo».⁴¹ Sanchez tenta una risposta a questo paradosso con l'introduzione del concetto di «in-trascendenza»: una trascendenza immanente che non usa la rappresentazione per diventare rappresentante o rappresentativo dell'altro negando la soggettività e la singolarità dei corpi.⁴²

Se l'etica della rappresentazione è un'etica del corpo, il limite della rappresentazione è essere pensata indipendentemente dalla sua incorporazione, e porre in secondo piano la relazione con l'altro. Quando la relazione con l'altro è invece prioritaria lo schema che oppone l'osservatore all'osservato propria della dinamica mimetica oggettivante e distanziante viene meno, e il riconoscimento identitario si dà piuttosto nell'incontro, nella relazione tra soggetti.

Il paradosso della rappresentazione trova conferma nella considerazione di Jean-Luc Nancy secondo cui non può darsi presenza senza rappresentazione, perchè il presentarsi all'altro – questo il significato etimologico della parola *praestāre* – genera inevitabilmente una rappresentazione, data nel gioco intensivo della presenza che non è mai, secondo il filosofo, ripiegata su se

veda: Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London (2000) 2007², pp. 73-75.

³⁹ Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, edited by Sarah Harasym, Routledge, London 1990, p. 11.

⁴⁰ Cfr. Karen Barad, *Performatività della natura, quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

⁴¹ José Antonio Sanchez, *Etica della rappresentazione* cit., p. 57.

⁴² Ivi, p. 74.

stessa.⁴³ Accanto alla consapevolezza che sia l'incontro, la relazione, a dover essere prioritaria – quell'incontro difettoso nei progetti *SLĀV* e *Kanata* – la domanda da porsi è piuttosto: “quale rappresentazione?”. Ancora una volta: non la rappresentazione in sé per sé, ma questa o quella rappresentazione, nel suo contesto di pertinenza.

Se, seguendo Nancy, non ci si può sbarazzare tanto facilmente della rappresentazione, la rivendicazione della presenza nelle pratiche performative è un atto rivoluzionario finalizzato alla trasformazione della rappresentazione: mette in discussione la rappresentazione dominante per modificarla, per inaugurare delle nuove rappresentazioni, che a un certo punto dovranno essere a loro volta messe in discussione, modificate. Queste, per compiere una vera rottura non devono replicare forme e modi delle rappresentazioni che intendono destituire, devono creare piuttosto delle rappresentazioni trasformate, modelli senza la pretesa di univocità, totalitarismo, dominio che l'orizzonte epistemico occidentale ha generato. Le rivendicazioni identitarie devono mirare a una sempre più vasta accessibilità alla scena per le comunità marginalizzate, perché la libertà di rappresentare l'altro sia data a chiunque. Nel fare questo le affermazioni identitarie devono evitare di essere strumentalizzate dal sistema stesso che intendono relativizzare, cadendo nel gioco di stereotipizzazione e negazione. La rivendicazione della presenza, per il suo portato sia fisico che immaginale, è la lotta da condurre per uscire dalle dinamiche coloniali di rappresentazione stigmatizzanti gli individui e le loro possibilità artistiche a causa della loro origine etnica subalterna.

⁴³ Jean-Luc Nancy, *Della presenza, conversazione con Jean-Luc Nancy*, a cura di Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi, in E. Pitozzi (a cura di), *On presence*, «Culture Teatrali», 21 (2011), pp. 9-14.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Anna Scalfaro

Premessa

Scrivo “pillole” quotidiane sull’impatto psicologico della quarantena. Sono nient’altro che miniature per voce sola, ironiche e molto leggere, su testi di Federico Maria Sardelli (dalla raccolta *Proesie*), che ogni giorno pubblico sul web nell’interpretazione di Jeanne Crousaud. Intendiamoci, sono aforismi composti magari nel giro di una mezz’ora, ma molto efficaci per alleviare lo stress o spezzare i ritmi di scrittura.¹

In un’intervista rilasciata a Michele Sarti e Valerio Sebastiani nell’aprile del 2020, Francesco Filidei raccontava così la genesi delle sue *Proesie*. Niente più che brevi brani, scritti di getto, in uno dei periodi più difficili della storia recente: i mesi del lockdown totale.

Il 30 gennaio 2020 l’*Organizzazione Mondiale della Sanità* dichiarava lo stato di emergenza internazionale per epidemia da Covid 19. Le ricadute del blocco, sul piano economico-sociale, sono state, com’è noto, drammatiche. Il settore delle arti performative ne ha risentito in modo particolare: concerti e spettacoli di prosa cancellati; migliaia di persone – musicisti, attori e le tante e varie figure addette alla progettazione, produzione e allestimento di uno spettacolo dal vivo – hanno assistito inermi all’arresto della propria attività professionale.

Di conseguenza si è osservato un proliferare di tentativi di “resistenza”, di ricerca di soluzioni creative, in termini di produzioni alternative e originali, da parte di singoli compositori e/o interpreti, o di istituzioni quali teatri ed enti concertistici. Per quanto riguarda la musica, l’accelerazione dei processi di sofisticazione tecnologica, determinata dal periodo

¹ Michele Sarti, Valerio Sebastiani, *Testimoni del presente. Dialogo con Francesco Filidei, intervista al compositore*, «Quinte Parallele», aprile 2020, <<https://www.quinteparallele.net/2020/04/testimoni-del-presente-dialogo-con-francesco-filidei/>> (ultima consultazione 1° aprile 2023).

di chiusura per la pandemia, non ha infatti solo influenzato le modalità di diffusione e ricezione (tramite ad esempio lo *streaming*), ma ha anche incentivato i compositori e i musicisti a ripensare o a rimediare nuove modalità di creazione. Moltissime sono le opere audiovisive realizzate, fra il 2020 e il 2021, da compositori e/o interpreti che, da soli o in collaborazione, in modi e forme differenti, hanno inteso offrire una testimonianza, una riflessione sul tema, se non addirittura un messaggio di speranza verso tutti i lavoratori costretti a una reclusione forzata. I risultati, sul piano della diversificazione creativa, aspettano oggi di essere studiati e indagati nella loro reale portata e nei possibili sviluppi futuri.

Il saggio prende in esame una di queste “risposte” alla pandemia Covid 19: le *Proesie* per voce sola di Francesco Filidei, su testi tratti dall’omonima raccolta di Federico Maria Sardelli, interpretate, messe in scena e riprese in video da Jeanne Crousaud.

Le Proesie

Edita da Ricordi nel 2020, la raccolta *Proesie* di Filidei consta di trenta brani per voce estremamente concisi: fra i trenta secondi e i tre minuti, tranne l’ultimo di maggior respiro, che copre la durata di circa quindici minuti.² Dedicata al soprano Jeanne Crousaud, le liriche si basano su testi tratti dai due volumi, *Proesie e Proesie II*, di Sardelli, pubblicati da Mario Cardinali a Livorno rispettivamente nel 2004 e nel 2008.

Filidei, che aveva già in precedenza messo in musica due di questi testi – *Anymali I* e *Dove il proeta* – a inizio lockdown, nel febbraio 2020, ne ha composti altri ventotto perlopiù nel giro di una settimana. Come mi ha raccontato il compositore stesso, la stesura di questi piccoli brani ha assunto, in un periodo così difficile, una funzione consolatoria, o quasi di esortazione; composte al risveglio, la mattina, con relativa scioltezza, prima di cominciare il vero e proprio lavoro di scrittura musicale, le *Proesie* sono state per Filidei una sorta di incentivo ritemprante.³

Alle sollecitazioni del compositore Crousaud rispondeva con altrettanta stupefacente rapidità: riceveva i brani, li studiava, li interpretava e ne curava personalmente la scenografia e la regia. Una volta conclusi i video musicali venivano postati sui social.

² Francesco Filidei, *Proesie. Libro I, su testi di Federico Maria Sardelli per voce sola*, Ricordi, Milano 2020.

³ Ringrazio Filidei per le informazioni fornitemi durante una conversazione telefonica avvenuta il 9 marzo 2023.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

In questa operazione sono in gioco tre elementi fortemente intrecciati, su ciascuno dei quali ci si soffermerà nei paragrafi successivi: i testi preesistenti di Sardelli, ironici, surreali, caricaturali, parodistici, talvolta sboccati; le miniature musicali di Filidei, che, seppur scritte celermente, mostrano una rigorosa concezione formale-compositiva; la rimediazione audiovisiva della performance vocale curata da Crousaud in ogni dettaglio.

*Le Proesie di Sardelli (la parodia originale o Urtext)*⁴

Ben conosciuto interprete (flautista e direttore d’orchestra), studioso e divulgatore di musica antica, in particolare di Antonio Vivaldi,⁵ Sardelli è quel che si può definire un artista poliedrico e versatile. Oltre che musicista e musicologo, è infatti anche disegnatore, incisore, pittore e scrittore. Collabora col mensile satirico «Il Vernacoliere», per il quale ha creato personaggi come il *Mago Afono*, il detective *Clem Momigliano*, il beota *Omar* e ha prodotto numerose serie a fumetti, fra cui *Il Paglianti*, *le Madonne*, *Circo*, *Trippa*.⁶ La sua attività di scrittore spazia dalla parodia letteraria, *Il Libro Cuore (forse)*,⁷ alla poesia caricaturale e ironica: le già citate *Proesie I e II*.

Queste ultime Sardelli aveva cominciato a scriverle anni prima, pubblicandole nella sua pagina *Trippa*, contenente differenti rubriche quali “Il Bibliotecario”, “Le più belle cartoline del Mondo”, “Rebus”, e appunto “L’angolo della proesia”. Dopo averne stese un centinaio, le ha raccolte in due volumi, il primo dalla copertina nera e il secondo dalla copertina rossa: «i colori dell’anarchia» dichiara l’autore durante la presentazione di una nuova e più recedente edizione dei testi, nel novembre del 2014, al *Surfer Joe Tiki Room* di Livorno.⁸

⁴ Nei titoli dei paragrafi, come talvolta nelle espressioni qui impiegate, mi sono permessa io stessa un filo di ironia. Come il lettore comprenderà forse alla fine, vista la materia, è arduo non cedere a tale tentazione.

⁵ Fondatore nel 1984 dell’orchestra barocca *Modo Antiquo*, con cui si esibisce sia da solista sia da direttore in vari festival di musica antica in tutta Europa, ha inciso per le etichette *Naiive Records* e *Deutsche Grammophon*. Dirige la collana di musiche in facsimile «Vivaldiana», edita da SPES, per l’Istituto Italiano Antonio Vivaldi della *Fondazione Giorgio Cini* di Venezia. È autore del volume *La musica per flauto* di Antonio Vivaldi (Olschki, Firenze 2002). Dal luglio 2007 è il responsabile del *Ryom Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*. Per una visione globale del Sardelli musicista e scrittore cfr. il sito <<https://www.modoantiquo.com/site/index.php?toc=524&page=Federico%20Maria%20Sardelli>> (ultima consultazione 1° giugno 2023).

⁶ Alcuni fra i suoi fumetti più celebri sono confluiti nella raccolta *Paperi in fiamme*, nella collana «I grandi autori del Vernacoliere», Cardinali, Livorno 2008.

⁷ Federico Maria Sardelli, *Il Libro Cuore (forse)*, Cardinali, Livorno 1998.

⁸ La presentazione del libro è disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=f->

Nel 2014 infatti le *Proesie* precedentemente pubblicate, più alcune nuove, sono confluite in un unico volume, edito anch'esso da Cardinali, con un titolo che recita: *Tutte le proesie. Una più, una meno*. La curatela è attribuita al *Bud. di Vs. Madre* (Bud. sta per 'budello', che in vernacolo livornese sta per 'prostituta'), e l'introduzione a Diego Armando Maradona. Con questi pochi cenni il lettore può già farsi l'idea di una congerie di testi che non si spiega altrimenti se non nei termini di irrazionalità o ancora più di surrealtà.

Nell'introduzione lo pseudo-Maradona offre alcuni consigli essenziali al «poeta moderno»: l'andare a capo, il rimescolare a casaccio le parole – procedimento denominato «metodo Randazzo» – o l'impiego di parole strane e moderne accanto ad altre più ovvie e tradizionali.

Unica accortezza: andate spesso a capo. Ecco il primo strumento del poeta moderno: il Tasto di Invio. Questo semplicissimo accorgimento vi consentirà di spremere poesie da qualsiasi frase, anche dalla più banale o sciatta. [...] A questo strumento formidabile se ne aggiunge un secondo, altrettanto facile e potente: il rimescolamento delle parole. [...] Questo secondo strumento prende il nome di Metodo Randazzo⁹ [...] Terzo strumento del poeta contemporaneo: l'innesto di parole strane, ineleganti, crude attuali. Basterà scorrere un telegiornale per racimolare un bel po' di lemmi utili al componimento: drone, sgozza, tablet, eutanasia, clima impazzito. Sarà compito del poeta miscelare questi termini moderni con i più banali e triti della tradizione come amore, anima, cuore, baci, palpito, gabbiani.¹⁰

Alcune proesie sono corredate di un apparato critico che ne accentua l'ironia, la caricatura o l'umorismo paradossale. Vi sono testi che si rimandano l'un l'altro, oppure si riferiscono a vignette o a foto ridicole. Una prima categorizzazione potrebbe consistere nel distinguere le proesie di senso compiuto, burlesche, sarcastiche e/o parodistiche, da quelle autenticamente *non sense*, in cui a suscitare il riso è l'assurdità. Il poeta moderno (alias Sardelli), o ancora meglio il "proeta", come illumina l'introduzione, non deve rinunciare all'antica e nobile tradizione. Difatti egli impiega arcaismi, moltissime apocopi, parole tipiche della poesia "nobile", che non possono mai mancare, come «gabbiani», oppure fa il verso al Metastasio, al Guarini e al Tasso. Infine, il proeta non rinuncia al fascino delle lingue straniere, totalmente o quasi inventate.

yFcLRqLFQ> (ultima consultazione 31 marzo 2023).

⁹ © di *copyright* così nel testo.

¹⁰ Federico Maria Sardelli, *Tutte le proesie. Una più una meno*, Cardinali, Livorno 2014, pp. 5 e 6. 'Proesia' risulta dalla combinazione di 'poesia' e 'prosa'.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

La ricchezza di registri stilistici fa sì che Sardelli, sebbene talvolta sboccatto fino ai limiti del triviale, conservi l'impronta dello scrittore “colto”.

Alcuni personaggi delle proesie sono ricorrenti, come Omar e i suoi micini, impavido con i deboli e sussiegoso con i più forti: la vigliaccheria è uno dei temi portanti della raccolta. O ancora il Francesconi, che non si chiama in verità Francesconi, ma Ginestroni (il proeta confonde sempre i due!).

Le trenta proesie selezionate e messe in musica da Filidei coprono differenti tipologie. Nella Tabella propongo una (fra le possibili) suddivisioni dei testi in base a distinte caratteristiche espressivo-formali. L'ordinamento in categorie consente di entrare maggiormente nel merito delle soluzioni compositive adottate da Filidei, molto legate sia al contenuto sia al registro stilistico dei testi letterari, e dunque a comprendere e a illustrare meglio le scelte scenografiche e registiche adoperate da Crousaud nelle sue video performances.¹¹¹²¹³¹⁴

Proesie arcaiche o parodistiche	Filastrocche in rima	Proesie in lingua straniera	Aforismi ¹¹	Giochi di parole e di suoni	Proesie con <i>coup de théâtre</i>	Proesie ‘effimere’ ¹²
<i>Invan Ivan Pappardelle Sensibilità II Forforetta Vezzosetta Novembre</i>	<i>Gitarella Nomen Domini Pitagora Moderno A dorso d’orso</i>	<i>Poesia Americana Das fröliche alphabet</i>	<i>Per me La mamma Pomodori a pressione Saperci porci Odi: Occhio Conglomerati Ran del lo</i>	<i>Dove il proeta Lungomare Anymali¹³ Il Francesconi //Il Ginestroni</i>	<i>Trasloco Ardimento Riposa Dormi Tesoro</i>	<i>Tutte le Cose Cane gonfio Ispirazione¹⁴</i>

Tab. 1 – Suddivisione delle proesie messe in musica da Filidei per tipologia testuale.

¹¹ Il termine ‘aforisma’ è qui usato in senso ironico. Sardelli difatti fa la parodia dell’aforisma, cioè di una breve sentenza che vorrebbe racchiudere il senso di un’idea o di un’esperienza.

¹² Anche in questo caso il termine ‘effimero’ non può essere usato se non in senso ironico. Si tratta di testi che narrano o esprimono cose insignificanti, passeggiare, ma che apparentemente vorrebbero alludere a massime importanti.

¹³ Nella raccolta poetica figurano anche *Anymali II* e *Anymali III*, in cui è presente il già citato personaggio Omar che maltratta micini (*II*), e pappagallini (*III*).

¹⁴ Le proesie sono state qui nominate in base ai titoli assegnati da Filidei ai rispettivi brani. Essi corrispondono perlopiù ai titoli effettivi delle proesie letterarie, con alcune eccezioni. Nel caso di *Ispirazione*, ad esempio, il titolo originale di Sardelli è *Poesia di merda*.

Le Proesie di Filidei (la parodia al quadrato, o la rimediazione musicale)

Come si è accennato, la scrittura musicale di Filidei in questi componimenti è fortemente fissata al senso delle parole, che sia razionale o assurdo, allo stile, al registro, nonché all'operazione letteraria generale di Sardelli. La raccolta poetica, infatti, offre una ricchezza di rimandi e di allusioni fra le parole, i personaggi, le note critiche e le vignette. Così il ciclo di Filidei va inteso nel senso di un insieme variegato di rimandi, di citazioni interne, di musica da ascoltare con le orecchie e di segni (notazione, indicazioni dinamiche e agogiche) da guardare sulla partitura.

Dalla tabella risulta già evidente – il che non è strano dato che Filidei considerava le proesie «pillole» da destinare all'etere – la preferenza per i testi brevissimi (ben otto) ossia per quelli che ho qui nominato 'aforismi'. In generale tutte le poesie sono brevi; le sole un po' più estese sono quelle in lingua straniera. In questo caso, d'altro canto, la comicità consiste nel mixare parole inglesi reali con vocaboli maccheronici, o termini tedeschi con espressioni del tutto italiane. Dunque, perché l'effetto ilare sortisca, è necessario un testo più disteso, capace di contenere un ammasso confuso.

Dal punto di vista dell'organizzazione melodico-armonica Filidei spazia da soluzioni tonali o tonaleggianti a costruzioni seriali rigorose. L'impiego marcato della tonalità o solo di frasi o cadenze che conferiscono un senso direzionale, di conclusione, sembra fortemente dettato da ragioni di resa efficace delle immagini evocate dalle proesie, o da caratteristiche stilistiche. Non a caso tale impiego spicca nei testi parodistici, nelle filastrocche, e nei *coup de théâtre*.

Le soluzioni tonali

Novembre, dedicata da Sardelli a «Giorgio Ungaretti», è un esempio di parodia letteraria:

Che bel mese
Novembre
Pieno di
Foglie
Come
La
Mia
Vita.¹⁵

¹⁵ Tutti i testi qui riportati sono tratti dall'edizione delle Proesie di Sardelli del 2014.

Al di là dell’impiego evidente del «Tasto di Invio» come primo strumento del poeta moderno, è difficile non scorgere un richiamo, per quanto riguarda il senso non lo stile, alla nota poesia omonima di Giovanni Pascoli.¹⁶ In entrambe l’incipit gioioso, l’illusione di una bella giornata ricca di promesse, cede il passo alla triste idea delle foglie che appassiscono e cadono come la vita. Le parole isolate nei versicoli tuttavia (e in generale il teorizzato strumento del Tasto di Invio) sembrerebbero parodiare le soluzioni tipiche dei poeti ermetici quali Giuseppe Ungaretti. Con la dedica a un tal “Giorgio” Ungaretti, Sardelli vorrebbe allora forse enfatizzare la confusione di rimandi: d’altro canto un difetto del “proeta”, di frequente rimarcato nelle note critiche, è proprio la smemoratezza.

Il corrispettivo musicale di Filidei consiste in una frase melodico-ritmica, nella chiara tonalità di Re minore, dall’incipit ampio e cantabile (un intervallo di sesta maggiore ascendente in levare), che si snoda regolarmente in otto battute con un rassicurante senso di progressione verso l’acuto. Seguono otto battute di pausa con indicazione *Immobile. A tempo*. Se la melodia quadrata, regolare, costituita di slanci in avanti, rievoca una romanza di fine Ottocento; le successive otto battute di silenzio parrebbero riferirsi sia alla vita, o al canto e al suono, destinati a perire, o in senso più ironico a un eventuale interrogativo del tipo: «come si potrebbe proseguire un tema così ovvio e già sentito?».

Le frasette musicali ascendenti e discendenti, in tonalità di Do maggiore, sono invece funzionali alle domande e risposte che compongono la filastrocca *Pitagora moderno*.

Trepersette?
Trentasette
Seiperotto?
Cinquantotto.
Son le vere tabelline,
pronte, allegre e faciline,
che sembrar fan dottoroni,
anche i bimbi più coglioni.

L’indicazione metronomica di «Nove per otto alla semiminima» è una di quelle preziosità che si possono cogliere, come accennavo, solo guardando

¹⁶ *Novembre* di Pascoli fu pubblicata nel 1891 nella raccolta *Mirycae* (cfr. Giovanni Pascoli, *Mirycae*, Giusti, Livorno 1891). Il titolo originario era *San Martino* come la poesia omonima di Carducci da cui a sua volta prende spunto.

con gli occhi la partitura e collegandola al tema principale del testo poetico: le tabelline.

Musical score in 4/4 time, tempo *Nove per otto*. Dynamics include *mp* and *p*.
 Lyrics: *(Voce pigolante di Bambina)* Tren-ta set - te Cin-quant -
(Voce gracchiante di Vecchia) Tre per set - te Sei per ot - to

Anche la proesia *Nomen Domini* è una filastrocca in rima che mette insieme allegramente le figure di Gesù, Belzebù e Manitù, con la pasta al ragù, il tutù e il grisù. La scelta di usare la desinenza inglese per tutte le parole (Taboo in luogo di tabù), con esiti paradossali in “soo”, “gioo” e “pioo”, rientra nei divertimenti linguistici di Sardelli.

Non è certo un gran taboo
 Se invocando il buon Gesoo
 Si discaccia Belzeboo
 Ma compare Manitoo
 Che danzando col tootoo
 Va scegliendo dal menoo
 Una pasta col ragoo
 Da mangiare nell'igloo;
 e poi quando non ne ha pioo
 sen passeggia soo e gioo
 scorreggiando del grisoo.

Nel brano musicale Filidei inserisce un motivetto, che all'ascolto risulta (probabilmente a molti) familiare, già sentito. Basata su un modo misolidio, costruito sul Re, la linea melodica corrisponde alla canzone greca *Ta Paidia Tou Pirea* (*Ta Pedia Tou Pirea* 'I ragazzini del Pireo'), scritta dal compositore Manos Hadjidakis per il film *Potè tin kyriakì* (*Potè tin kyriakì* 'Mai di domenica'), diretto da Jules Dassin nel 1960.¹⁷ A prescindere dalla

¹⁷ Interpretata nel film dall'attrice Melina Merkouri, la canzone ha conseguito un enorme successo, anche grazie alle numerose versioni successive di artisti internazionali. Filidei, durante la conversazione telefonica avuta con me, pur consapevole di aver impiegato una melodia conosciuta, non ricordava di preciso di quale brano si trattasse. Il lettore potrà constatare a un primo ascolto la netta somiglianza.

provenienza, questo motivetto lieto e gaio, che al soprano Crousaud è richiesto sia di intonare sia di fischiettare, alternato ad azioni sonore vocali di vario tipo – pernacchie, schiocchi di lingua, sospiri, sui quali ci si soffermerà più avanti – contribuisce ad accentuare il tono derisorio e smitizzante del testo letterario.

I procedimenti seriali

I procedimenti compositivi seriali, basati su cellule retrogragate e invertite, sono frequenti nella raccolta e riguardano in particolar modo i testi brevi aforismatici.

La proesia *Conglomerati* consta di tre versi, tre quinari con accento su prima e quarta sillaba. Con il neretto, il maiuscolo, il centrato e la cornice s’intende ricreare l’aspetto grafico del testo di Sardelli. Lo scrittore opta spesso per caratteri tipografici differenti, per sottolineare il significato di una determinata parola, oppure per alludere a un oggetto: qui parrebbe a un cartellone pubblicitario.

CONGLOMERATI BITUMINOSI AL 3%

Nel leggere questa proesia il sorriso scaturisce già dal bizzarro accostamento di tre parole “prosaiche” dotate di una medesima struttura metrica. Il principio seriale di Filidei consiste nell’abbinare ciascuna delle quattro sillabe di «Conglomera» a una specifica altezza: Mi a «Con»; Fa a «Glo»; Do a «Me»; La bemolle a «Ra». Il tutto è arricchito da mordenti e trilli. «Glomera» forma così una triade di Fa minore reiterata nelle ultime battute (11-14) della prima sezione. Da b. 17 l’indicazione *Ancora più molto*, lo spostamento della cellula un tono sopra («Con» ora è al Fa diesis), l’inserimento dell’ultima sillaba «ti» abbinata al Fa (ma nel registro più acuto di un’ottava), il passaggio dal *pp* al *mf* conducono al cuore centrale del brano: tre battute (22-24) con i tre quinari declamati rispettivamente sulle altezze Fa, Sol, La, in *fff*, con le parole del testo evidenziate anche da Filidei mediante il maiuscolo e il neretto. Una breve terza sezione (bb. 25-34) riporta al Mi («Con») nel registro iniziale e il brano volge spegnendosi alla fine.

È interessante sottolineare la costruzione formale che in maniera assai raffinata riproduce l’aspetto grafico nonché il senso del testo di Sardelli.

Tre sono i versi, tre sono le sezioni musicali. Il cuore del brano corrisponde ai tre versi urlati come da cartellone pubblicitario o da venditore ambulante per le strade di un paese. Tutto ciò si ascolta e si guarda sulla partitura, dopo aver letto e guardato la proesia letteraria.

Anche il brano *Saperci porci*, il cui testo consiste nelle due parole del titolo, si basa su una cellula di cinque altezze – La bemolle-La-Sol-Fa-Do – sottoposta a svariati processi di permutazione (semplice, con raddoppio, circolare). Alle cinque altezze vanno aggiunte le azioni sonore del bacio e del grugnito del maiale con un arricchimento del gioco permutativo, che non investe solo il parametro melodico, ma anche quello ritmico.

Scoppiettante dal punto di vista ritmico (quartine di semicrome in quattro quarti) è *Pomodori a pressione*. Anche in questo caso, il testo si esaurisce nel titolo. A dire il vero il titolo originale offerto da Sardelli nella sua raccolta del 2014 è *Melampo*. Il termine deriva dal greco *μελάμπους-ποδος*, ossia ‘dai piedi neri’. L’epiteto era stato affidato a un personaggio della mitologia greca, appunto Melampo, figlio di Amitaone e Idomenea, a causa della scottatura di un piede al sole, conseguenza del fatto che la madre si era dimenticata di fasciargli un piede quando era bambino. Non è necessario dilungarsi su come questo epiteto sia diventato nella fantasia di Sardelli allusivo di un pomodoro a pressione.

Dal punto di vista della resa musicale si può qui notare un espediente che Filidei impiega spesso nelle *Proesie*: lo sdoppiamento della voce in due linee. In questo brano la prima voce si lancia in un divertimento ritmico nell’ottava centrale sulla sillaba «Po», la seconda (da b. 6) arricchisce le quartine di semicrome con altezze accentate nell’ottava superiore e a cui sono affidate le parole «Pomodori a pressione».

6 *mf p mf p* (Simile)

PO po po MODO RI po MODO RI po po po po po po po po po

Un esempio di saturazione del totale cromatico mediante lo sdoppiamento in due linee della voce lo offre *Trasloco*, che, per quanto riguarda il testo, è inserito nella tabella fra quelli con *coup de théâtre*:

Sca...sca...sca-ca-ca...
 Sca...sca...scànsati

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Di lì
Che ti sta ca-ca-ca...
Ti sta ca-ca-ca-ca...
Cadendo un ba-un ba-un ba...
Un ba-ba-ba...baule
In te-in te-in te...

La-la-la-la...lascia pe-pe-pe...
Pe...perdere,
o-o-o ormai...

Il brano musicale si basa su una scala cromatica discendente di otto note che parte dal Fa per arrivare al Si. Le ultime due altezze sono invertite, ossia non Si-Si bemolle, ma Si bemolle-Si, con un conseguente senso di conclusione grazie all’ascesa semitonale. A questa serie di otto altezze sono affidati perlopiù i balbettii del testo. A partire da b. 5 una seconda linea vocale, basata su raggruppamenti ritmici di crome, s’intreccia con la scala discendente, esaurendo il totale cromatico e scandendo le parole o le frasi per intero (ad esempio «scansati» o «scansati di lì»).

Su una serie dodecafonica si basa anche *Gitarella*. È uno dei pochi casi in cui Filidei rielabora il testo letterario di partenza, interpolando fra le sillabe dei versi una serie di suoni onomatopeici di rumori di macchina.

Il testo poetico originale consta di due ottonari in rima con medesimo schema accentuativo (terza e settima sillaba).

Con l’apino di macerie
me ne parto per le ferie.

La serie dodecafonica impiegata da Filidei è la seguente: Sol-Fa diesis-Re bemolle-La-Fa-Mi-Si bemolle-Re-Si-Mi bemolle-Do-La bemolle. A ciascuna altezza corrisponde un suono onomatopeico, in quest’ordine: Brum-Brum-Squeak-Drdr-Beep-Wroom-Clunk-Roar-Roar-Vra-Psssss-Skree. Da b. 8 si avvia una seconda linea vocale, nel registro un’ottava più acuto, che si

Allegro rovinoso ♩ = 120)

(Imitando un’automobile scassata, frizione, clacson, frenate...)

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). Below the staff, the corresponding onomatopoeic sounds are listed: Brum, Brum, Squeak, Drdr, Beep, Wroom, Clunk, Roar, Roar, Vra, Psssss, Skree.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

preserva il testo e la musica da una connotazione specifica di volgarità (l’oggetto della manipolazione).

Anche un altro testo, ugualmente “prosaico”, è scandito da una figurazione melodico-ritmica che nella sua ripetizione e nel suo profilo scolpito pare mutarsi in gesto meccanico. Si tratta di *Ove il proeta*, introdotto da una chiarificazione del senso e del contesto da parte di Sardelli:

Dove il proeta si mostra mai pago di prender sempre nuovi diletти dalle soavi grazie della sua amata

E puppe
E culo
E puppe
E culo

Sei monotono,
o Brvno

Le otto crome, corrispondenti alle sillabe presenti nel brano musicale «e pup pe hi e cu lo uh», si coniugano con un profilo melodico slanciato verso il suono acuto «ih» (Re) e subito ripiegato discendente verso il suono grave «uh» (Sol). La conclusione su un reiterato Do diesis illustra musicalmente la “monotonia” di Bruno.



Sonorità fumettistiche

Si è già accennato alle sonorità fumettistiche, di cui Filidei fa ampio uso, anche quando queste non sono espressamente inserite nel testo letterario ma suggerite dalle parole o dal senso: l'indicazione *Mouth Fart* (letteralmente 'scorreggia in bocca', corrispondente al verso della pernacchia) in *Nomen Domini*, i grugniti in *Saperci porci*, i suoni onomatopeici di rumori di macchina in *Gitarella*.

Alcune azioni vocali non sono solo suggerite dal testo letterario, ma chiarite maggiormente dalle note critiche. Il testo di *Odi*, ad esempio, è seguito da una "spiegazione" in nota, ilare per quanto assurda:

Odi: peta*

* peta: terza persona singolare, non sostantivo.

Filidei risolve semplicemente reiterando per tre volte l'esortazione «Odi» su tre terze minori ascendenti di semitono con l'indicazione *Molto calmo, rallentando...* e concludendo con una pernacchia, con indicazione, altrettanto ilare per quanto assurda: *...a Tempo*. La notazione quadrata impiegata dal compositore, peraltro, è solo ed esclusivamente uno stratagemma visivo, che allude probabilmente all'espressione desueta «Odi», e che ancora una volta conferma come la partitura vada gustata e apprezzata con le orecchie e con gli occhi.

Molto Calmo, Rallentando... **...a Tempo**

The image shows four musical staves illustrating the notation for 'Odi: peta'. Each staff contains square notes on a five-line staff. The first staff is in treble clef with a 4/4 time signature, marked *mp* (mezzo piano), and has the text 'O - di:' below it. The second staff is marked *mf* (mezzo forte) and also has 'O - di:' below it. The third staff is marked *f* (forte) and has 'O - di:' below it. The fourth staff is marked 'Mouth Fart' and features a circular symbol with a cross inside, representing a fart sound.

La notazione quadrata è impiegata anche in *Das Fröliche Alphabet* (il testo verrà illustrato nel paragrafo successivo), con un riferimento però poco più esplicito alle figurazioni della notazione neumatica antica, quali il *torculus*, il *porrectus*, e il *climacus*.

Anche gli schiaffi e i pugni inseriti da Filidei in *Invan Ivàn*, non presenti nella prosa letteraria, si spiegano con l'indicazione in nota di Sardelli:

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Invan Ivàn
Coll’arme in man
Misero di sua spèm*
Lustra il cimier
Mentre nel cor
Gli sgorga amor:

vince Pipone 2-0.

* Spèm: secondo A. Rosa anche sdèng, sbràng, dèng, bòng.

Le note critiche

Il brano *La mamma*, un *Langsam und schmachtend*, si apre con un gesto melodico cantabile – sesta minore discendente seguita da seconda minore discendente – affidata al Solo; segue un frammento di scala cromatica dal Sol diesis al Si, assegnato a un ipotetico Coro (ipotetico perché il coro non c’è), a cui è richiesto di sussurrare con le mani ai lati della bocca due possibili alternative «è un budello» o «è un tegame». ¹⁸ Ancora una volta il senso dell’operazione si comprende fino in fondo confrontando il testo poetico di Sardelli con la nota critica:

Mia
Madre*.

*Eicastica concisione del carne è il più efficace strumento espressivo con cui il proeta riesce a veicolare tutta la toccante profondità del complesso rapporto affettivo materno. La proesia deve pertanto essere declamata con voce drammatica e profonda, cadenzata da silenzi abyssali che consentano l’interiorizzazione dell’immane forza semantica sprigionata dalle parole. È fatto divieto all’uditorio di chiosare la declamazione con postille tipo “...è un budello”.

Il testo *Per me: potre*, autentico *non sense* (se non fosse che Sardelli in nota spiega che il proeta ha interrotto la creazione per correre a guardare la finale di una partita di calcio su Sky), è realizzato da Filidei mediante due intervalli melodici, scollegati fra loro, per quanto messi in relazione sul piano dinamico da un *crescendo* sul primo e un *diminuendo* sul secondo.

E ancora la musica in funzione rappresentativa del senso (o del non senso) del testo è evidente in un altro *coup de théâtre*:

¹⁸ In livornese ‘budello’ e ‘tegame’ stanno entrambi per ‘prostituta’.

Dormi tesoro,
Anzi
Dormicchia,
ché tra poco
arrivano
I WANDALI¹⁹

Dal punto di vista musicale la successione cullante di terze minori in *piano*, in tempo *Adagiato*, da ninna nanna è bruscamente interrotta da una frase atonale in *forte* all'arrivo dei vandali, accompagnata dall'indicazione *Allegro di brutto*.

La vocazione teatrale

Due testi poetici in particolare consentono a Filidei di mettere in luce la forte componente gestuale e in generale la vocazione teatrale delle sue soluzioni musicali: *Poesia americana* e *Ardimento*. In entrambi emergono la stupidità, l'ingenuità o la vigliaccheria di colui che si esprime in prima persona. *Poesia americana*, da cantare *With a strong accent*, si basa su un testo finto-inglese, con un effetto finale a sorpresa:

When you come to me
With your beautiful eyes
I ask to you: how you call you?
Your name is very beautiful
and it remembers to me
The washing-machine named – appunt –
“Candy” and your eyes are blue like
The sea when the sun is tramonting
And the gabbians fly
And I look to your
Big pupps
And I ask you if you want to
Make a gir of the seaside
On my motorin,
if no is the same, don't import,
ok, ok, there's not bisogn to grid and to use
the bag, mavvainculo te e tutta l'America,
vai.

¹⁹ Evidenziato così graficamente già nel testo originale.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Al corteggiatore presunto italiano (per via dell’inglese maccheronico) di una fanciulla americana Filidei affida una melodia dolce e ammiccante in Re maggiore, con un sostegno ritmico affidato allo schiocco delle dita. Il canto raggiunge il *climax* su «Big pupps». La “ritirata”, un po’ ridicola, dopo che il corteggiatore capisce di non aver fatto colpo, viene realizzata (come avviene anche nel brano successivo) da una successione “titubante” di note discendenti: sembra quasi di vedere il movimento del corpo, il gesto del contrarsi, prima di drizzarsi in una forte invettiva recitata (priva di intonazione).

Il testo *Ardimento* è l’apoteosi della vigliaccheria:

Ti
Spaccherei
Volentieri quella
Faccia di cazzo
Se non fosse
Che lei è una
Montagna di
Muscoli e dunque
La esorto ad
Accettare i miei
Rispetti
Più devoti.
-glog-

L’atteggiamento spavaldo iniziale («Ti spaccherei volentieri») assume, nella musica, la forma di minacciosi intervalli di tritono ascendenti; il tono vigliacco e sussiegoso («Se non fosse»), proprio come in *Poesia americana*, è realizzato da una successione di note discendente, in bilico tra cantato e parlato, conclusa da un sonoro «glog».

La banalità di tutte le cose

Per concludere questa breve panoramica delle soluzioni stilistico-musicali impiegate da Filidei in relazione ai testi poetici, si cita la proesia *Tutte le cose*.

Tutte le cose
Mi vengono
nella memoria
e io ci penso.

Filidei mi ha riferito di aver optato per il materiale musicale che gli sembrava il più banale possibile: la scala. E l'unico brano, inoltre, in cui oltre alla voce è indicato in partitura il pianoforte. La presenza di quest'ultimo si spiega forse proprio col materiale musicale di partenza: una scala di La maggiore ascendente per due ottave, con il Do diesis da intonare crescente, e il Sol diesis calante, seguita da una scala di La minore discendente di una sola ottava con il La e il Do calanti.²⁰ La funzione di raddoppio delle altezze affidata al pianoforte, che accompagna all'unisono la voce, mette ancora più in risalto la "stonatura" di alcuni gradi della scala. Per un testo che rimanda a tutto ciò che può venire in mente a qualsiasi persona, dalle questioni essenziali alle ovvietà più trite, il compositore si rivolge a una materiale, la scala, che mette insieme le note in un determinato ordine (incrinato però da un'intonazione personale, ossia "non temperata").

Sognante ♩ = 63

pp
Tut - te le co - se mi ven - go - no nel - la me

(Piano) pp

Le Proesie di Jeanne Crousaud (la parodia al cubo, o la rimediazione audiovisiva)

Durante il mese di febbraio 2020, all'invio dei brani musicali completati da parte di Filidei, Jeanne Crousaud rispondeva con entusiasmo prestante: la

²⁰ Questo espediente era già stato applicato da Filidei nell'opera per le scene *Inondation* del 2019. Per un'approfondita analisi delle tecniche musicali del compositore cfr. Ingrid Pustijanac, "Forma formans". *An investigation into the forms of time in Francesco Filidei's music*, «Nuove Musiche», IV, 6 (2019), pp. 113-131. Cfr. anche Gianluigi Mattiotti, *Archetipi operistici e geometrie musicali nel Giordano Bruno di Francesco Filidei*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», XXVI, 1 (2020), pp. 155-199; la raccolta di saggi dedicata al compositore, a cura di Pierre Rouillier, *Francesco Filidei. Dans la peau du son*, 2e2m (Collection À la ligne), Champigny-Sur-Marne 2015; e infine Maurizio Azzan, *La poetica dell'oggetto. Intervista a Francesco Filidei*, in Gabriele Manca, Luigi Manfrin (a cura di), *Fare strumento. Composizione, invenzione del suono e nuova liuteria*, «Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano», 7, 2018, pp. 121-130.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

cantante studiava le proesie, le interpretava, ideava e curava la messinscena e si riprendeva in video.

Prima di questa collaborazione, Filidei e Crousaud si erano conosciuti nel 2017, quando il compositore stava lavorando alla sua opera in due atti *Inondation*, su libretto e regia di Joël Pommerat, tratto da un racconto del 1929 di Evgenij Zamjatin. La cantante era stata invitata a partecipare a dei workshop di durata settimanale, organizzati da Filidei, per collaborare con dei cantanti al fine di realizzare la parte musicale dell’opera. La cantante serba un ricordo assai felice di questo periodo trascorso con Filidei e Pommerat; furono per lei settimane incredibilmente prolifiche, attive, e ricche di spunti e idee per operazioni future.²¹

Nel 2020, nel momento in cui cominciarono a collaborare alle *Proesie*, Crousaud dei testi di Sardelli conosceva giusto quelli messi in musica da Filidei. Come ella stessa mi ha raccontato, la comprensione da parte di una francese dell’humour e dell’ironia dello scrittore non era affatto facile; fin da subito però ha intuito di trovarsi di fronte a testi che mettevano in scena l’assurdo, l’irrazionale. Nel cogliere i dettagli, le sfumature, i giochi di parole, Crousaud è stata aiutata dal compositore, che le ha fornito delle traduzioni e ha cercato di spiegarle ciò che per una non italiana era arduo da decifrare.

Superato l’ostacolo della lingua, nelle fasi successive Crousaud ha fatto tutto da sola. La giovane interprete, oltre che per il canto, nutre una profonda passione per la scenografia e la regia. La possibilità di creare dei corti le sembrò dunque una buona occasione per cimentarsi nella regia e illustrare le proprie idee al riguardo.

I video infatti, come si è già più volte sottolineato, non sono semplici riproduzioni di esecuzioni dal vivo. Ciascuno di essi comporta una realizzazione appropriata, connessa al significato, alle immagini suggerite dal testo poetico, e al contempo alle caratteristiche della scrittura musicale di Filidei.

Le musiche del compositore si prestano assai bene alle agili e nitide doti virtuosistiche nonché al versatile talento di Crousaud, capace di spaziare tra i generi ed eccellere nel canto barocco, nell’opera come nella musica

²¹ Jeanne Crousaud, che ringrazio infinitamente per le tante informazioni e spiegazioni che mi ha fornito sul suo modo di lavorare alle Proesie, mi ha raccontato di aver contribuito, durante questi seminari, alla creazione del ruolo della Figlia, uno dei personaggi dell’*Inondation*, anche se poi non lo ha interpretato nella produzione definitiva. La prima di *Inondation* è andata in scena all’Opéra Comique il 27 settembre 2019. Alla fine del 2023 Crousaud interpreterà il *Cantico della Creatura* di Filidei al Teatro Carlo Felice di Genova.

contemporanea. La bassa qualità audio di questi video se da un lato non pone in risalto aspetti come il timbro o le sfumature dinamiche, non cela affatto le acrobazie vocali di cui la cantante è capace, così come le sue altrettanto ottime e spontanee qualità attoriali.

La maggior parte dei video è ambientata all'interno dell'abitazione di Crousaud, ma ve ne sono alcuni girati nel giardino esterno, con tanto di sottofondo di canto di uccellini e in qualche caso anche di ronzio di insetti.

Tutti gli oggetti di scena, così come i vestiti, sono di proprietà della cantante: li aveva in casa durante il lockdown e li ha utilizzati.

La cura del colore

Nelle scenografie di Crousaud spicca la cura del "colore", degli oggetti e dei vestiti abbinati che conferiscono una tinta specifica ad ogni proesia: ciascun video è un quadro in movimento. Qualche esempio: il giallo ocre è il colore di *Ove il proeta*; il carta da zucchero di *Tutte le cose*; il rosso vivo di *Pomodori*, il rosa chiaro di *Saperci porci*, il marrone cupo di *Novembre*, il rosso scuro di *Cane gonfio*.²²

In *Dove il proeta* il colore giallo si estende dalla maglia indossata dalla cantante alla tovaglia sul tavolo, al libro aperto ivi poggiato. Il libro offre l'immagine del dipinto di Salvador Dalì, noto col titolo *Il grande masturbatore* (1929), con ovvio riferimento alle parole del testo «Puppe» e «Culo», ripetute già più volte in Sardelli e in modo ancora più ossessivo nella versione musicale. La rilettura ironica di Crousaud consiste soprattutto nell'attitudine: nonostante il testo volgarotto, la cantante è in posa da concerto, con un librone in mano che fungerebbe da spartito, la cui copertina richiama un'edizione antica e di pregio. Anche i libri chiusi sul tavolo rimandano a un'ambientazione intellettuale. Come Crousaud stessa mi ha confermato, gli sguardi alla videocamera, gli ammiccamenti, le smorfie, i sorrisini maliziosi, sono studiati, calcolati e mai lasciati al caso. Gli occhi sono puntati dritti alla videocamera solo nel momento in cui la cantante intona la frase conclusiva «sei monotono Bruno».

In *Tutte le cose* lo sfondo è realizzato da una tenda color carta da zucchero che si abbina al foulard indossato da Crousaud. Gli oggetti utilizzati si riferiscono esplicitamente allo stratagemma compositivo di Filidei,

²² Le 27 Proesie realizzate da Crousaud (mancano le ultime tre di Filidei, *Occhio*, *Sensibilità II* e *Forforetta/ Vezzasetta*) sono disponibili tutte su *YouTube*. Sarà sufficiente cercarle inserendo nel motore di ricerca: "Proesie 1) F. Filidei" (il numero corrisponde all'ordine delle proesie nella partitura di Filidei, e dunque basterà modificarlo progressivamente).

ossia all’impiego di una scala con alcune altezze crescenti e calanti. Anche questo contrasto è realizzato mediante l’uso del colore. Sulla tenda, infatti, sono ricamate delle note bianche. Quando Crousaud, che col sostegno del pianoforte pare cimentarsi in un esercizio vocale, raggiunge l’altezza dall’intonazione incerta, sul lato destro dello schermo compare una notina nera tremolante. L’effetto buffo è accentuato dalla espressione calma, sorridente e pacifica di Jeanne che pare sicura e soddisfatta di sé e della propria performance.

In *Saperci porci* il rosa chiaro è il colore dei maialini disseminati un po’ ovunque, sotto forma di disegno, di fumetto. Ambientato in un fienile, il video mostra la cantante in maglia rosa, con un bel grifo di carta appiccato sul naso, un fermaglio sempre di carta raffigurante un maialino, un foglio in mano (lo spartito?) sul cui retro è disegnato tanto per cambiare un maiale. Infine in primo piano emerge una graziosa testa di maiale ritagliata. La scelta è dunque di offrire un’interpretazione fumettistica della lirica (si pensi al cartone animato *Peppa Pig!*).

La simmetria

Gli esempi successivi danno conto, oltre che della cura del colore, anche di una ricercata disposizione dei materiali che compongono la scena.

In *Pomodori* tutto richiama il colore rosso: la maglia, la tovaglia, la scatola di pelati a sinistra dello schermo, il tubetto di salsa e la bottiglia di passata a destra, i quattro pomodori al centro su una pentola bianca. Tranne la scatola di pelati, gli altri oggetti, compresi il coperchio della pentola e la posizione seduta di Crousaud, con un menù in mano raffigurante ortaggi, sono disposti tutti a destra. Il virtuosismo ritmico del brano musicale si sposa con un contrappunto di sguardi complici e sornioni.

In *Conglomerati* il testo/immagine di Sardelli, i tre quinari, la struttura tripartita di Filidei, sono realizzati in un quadro mobile che si fonda anch’esso sulla simmetrica disposizione di tre oggetti. Vi sono due blocchi di cemento alla base, sui cui la cantante si appoggia seduta, abbigliata da operaio, col consueto “spartito”, che in questa occasione consiste in un foglio di istruzioni per il montaggio di un mobile, raffigurante sul retro anche le parole della proesia. A sinistra vi è un lungo martello, a destra un altro più piccolo. Nella sezione centrale del brano musicale, quando vengono declamati in *fff* i tre quinari, prima del terzo e ultimo, la cantante solleva il foglio rivelando la presenza di un terzo martello, con cui sferra orgogliosa un bel colpo sul cemento. Soddisfatta riprende la terza e ultima sezione del brano musicale intenta a leggere le istruzioni, finché non si

spenge in *pp* e con un risolino e nuovamente tre colpi di martello al cemento conclude teatralmente.

Non è da escludere che la brevità di questi testi aforismatici – *Saperci porci, Pomodori a pressione, Conglomerati* (caratterizzati peraltro da procedimenti di scrittura musicali simili) – abbia indotto Crousaud a prediligere l'aspetto scenografico, la cura nella disposizione degli elementi, come in un quadro o in una fotografia.

Similmente la saturazione del totale cromatico di *Gitarella* trova un corrispettivo nello spazio saturo e claustrofobico di una automobile colma di racchette, pallone e settimana enigmistica, ossia di quegli oggetti tipici di chi parte per una gita. Sulla sinistra, appoggiata alla spalliera del sedile del passeggero, spicca la foto di una Fiat 500 rossa, con talmente tanti bagagli e chincaglie disseminati ovunque, dentro e sul tetto, che finanche il cofano anteriore, pieno, non riesce a chiudersi. Anche per questo brano, dunque, Crousaud opta per una scena da fumetto, molto in sintonia peraltro con i versi onomatopeici di rumori di macchina, aggiunti da Filidei nella sua versione musicale. Crousaud, nel cantare guardando dritta nella direzione verso cui sta guidando, accentua l'aspetto nevrotico di questa successione ordinata e ripetuta di note e suoni (la nevrosi di chi parte per le vacanze e resta bloccato in macchina) fino a che esasperata non batte la testa sul clacson.

Se finora le messe in scena e le scelte registiche della cantante sono risultate fedeli alle caratteristiche del testo verbale e/o alle soluzioni compositive di Filidei, il brano che segue, *Novembre*, offre un esempio di sovra-interpretazione personale di Crousaud. Non è un caso, a mio avviso, che ciò avvenga in una proesia musicale non seriale, ma esplicitamente tonale, e che, come abbiamo visto, presenti sia nel testo sia nella musica aspetti parodistici. La tinta generale marrone scuro, e le foglie appese alla parete, sono coerenti col testo verbale che tratta del mese di autunno e delle foglie. Quel che non è coerente con la poesia e tanto meno con la melodia cantabile e dotata di slancio appassionato è l'abbigliamento da strega. Un filo però rimane e conduce alla festa di Halloween, il primo novembre, il giorno dei morti, propiziatrice dell'arrivo dell'autunno, popolata da mostri e streghe di ogni tipo. Crousaud partecipa così alla costruzione di paradossi, all'accentuazione della dimensione dell'assurdo, che offre la possibilità di svariate letture e interpretazioni.

La mimica, la gestualità, il teatro

Crousaud rivela una sfaccettata mimica facciale sorprendente se si considera la difficoltà di alcuni passaggi musicali: recita con gli occhi, con la bocca e con minimi cenni della testa. In *Nomen Domini*, l’ambientazione da dipinto seicentesco, l’abbigliamento da chierichetta e la corona “di spine” illuminata, fanno pensare quasi a una caricatura al femminile del *Cristo* di Guido Reni. La commistione ridicola di elementi blasfemi nel testo di Sardelli è ricreata dagli sguardi, le smorfie e i cenni col capo di Crousaud, alle prese con svariate azioni sonore: si noti come all’inizio, ogni volta che esegue una pernacchia, guardi dritto alla videocamera, in perfetta sincronia.

Crousaud mi ha spiegato che dal suo punto di vista un attore, per far ridere, deve mostrarsi estremamente serio in ciò che sta facendo. Il contrasto tra un atteggiamento austero, grave o solenne e le parole o le azioni “basse” e “sempliciotte” è una delle chiavi basilari per suscitare la risata.

In *Odi*, ad esempio, il riso scaturisce sia dal contrasto fra l’espressione desueta *Odi* e il telefono cellulare, strumento tecnologico moderno, sia grazie all’espressione seria e compassata della cantante, in ragione della quale la pernacchia finale risulta del tutto inaspettata.

Fra i classici espedienti impiegati per far ridere vi è poi, come già *Odi* esemplifica, il sopraggiungere alla fine di un elemento inaspettato, sorprendente. Crousaud ritiene che l’efficacia di molti dei testi di Sardelli risieda proprio nelle cosiddette “cadute teatrali”. Nella tabella per le proesie che si distinguono maggiormente per questo aspetto ho usato l’espressione *coup de théâtre*, ma è uno strumento presente, magari in minor misura, anche in altre. Il fattore sorpresa con cui si conclude un testo poetico, evidenziato nella costruzione musicale di Filidei, risulta spesso ancora più enfatizzato nella performance della cantante.

In *Dormi tesoro* si è visto come l’arrivo inaspettato dei “wandali” venga realizzato da Filidei con una linea melodica atonale che interrompe bruscamente l’incedere cullante da ninna nanna delle terze minori discendenti. Crousaud enfatizza il contrasto con una rappresentazione teatrale ad effetto: dapprima, quasi assopita, canta dolcemente stesa su un prato con la testa poggiata su un morbido cuscino; all’improvviso viene colta (e siamo colti) di sorpresa da una secchiata d’acqua che riceve dritta in faccia mentre si alza in fretta e furia all’arrivo dei “wandali”.

In *Poesia americana* non è una secchiata, ma una borsetta, quella che la protagonista si vede gettare addosso. Il testo però è più lungo e la rappresentazione dunque più articolata. Con i capelli lunghi sciolti, la paglietta e il pizzetto, Crousaud si presenta in un buffo travestimento da poeta anglo-

fono, a metà strada fra un Oscar Wilde e un Walt Whitman,²³ nell'atto di corteggiare con una serenata una ragazza americana (la quale non si vede nello schermo, ma se ne deduce la presenza). L'ironia risiede nel contrasto fra la posa "chic", stesa sul prato con un librone, il modo ammiccante di cantare, con tanto di schiocco di dita per sostenere il ritmo, come prescritto in partitura, e l'inglese maccheronico che raggiunge l'apice nella sparata finale «vai in culo te e tutta l'America», in seguito al lancio della borsa. *Dormi tesoro* e *Poesia americana* sono le sole proesie in cui Crousaud ha avuto bisogno di un aiuto esterno: a lanciare gli oggetti in entrambe è stato infatti il marito.

L'altro testo che si basa sulla commistione di lingue è *Das fröhliche alphabet*:

A wie Angst
B wie Bum!
C wie Culo
D wie Dumm
E wie Einbruchsdiebstahl
F wie fortlaufen
G wie Ganzen (di tu' Madren)
H wie ITLE
I wie Irre
J wie Jeden tag due birre
K wie Katzchen (von einem Lastwagen uberfahren)
L wie Lastwagen
M wie Maus, o meglio Topa
N wie Non ci montar sopra
O wie Ottokar, der Wagen
P wie Puppen (di tu' Madren)
Q wie Quatsch
R wie Rolle

²³ Non riesco a fare a meno di pensare, peraltro, ai primi versi dell'ultima sezione di *Song of Myself* di Whitman, in cui il poeta dichiara: «The spotted hawk swoops by and accuses me, he complains of my gab and my loitering. /I too am not a bit tamed, I too am untranslatable, /I sound my barbaric yawp over the roofs of the world». («Il grigiolato sparviero accanto mi saetta e mi accusa, si lamenta delle mie chiacchiere, del mio indugio. /Anch'io non sono affatto domato, anch'io sono intraducibile, /E lancio il mio barbarico yawp sopra i tetti del mondo»). Con queste parole il poeta voleva scoraggiare i traduttori a cimentarsi con un linguaggio poetico ricco di suoni, onomatopoeie, ripetizioni e allitterazioni. *Song of Myself* uscì nella raccolta *Leaves of grass*, la cui prima edizione risale al 1855 per i tipi di Rome Brothers di Brooklyn. Il testo inglese è qui ripreso dall'edizione Norton di New York del 1973. La traduzione italiana di Enzo Giachino è tratta dall'edizione Einaudi, Torino 2016.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

S wie senti quant’è molle

T wie Tanto non credo che possa dar noia parcheggiata qui davanti a questo cancello

sormontato dall’enigmatica scritta FEUERWEHRAUSFAHRT

U wie Und zwar U

V wie Fa ff ff fff f f fa fa ffff... ffff... faaa ffffaaa... Fanculo vai.

W wie Wunder Padre pios

X wie Pareggio Ascoli Reggina

Y wie Yoghurt mit Auberginen Speck lebenden Milchfermenten.

Z wie funfzehn Euro che avanzerei ancora da luglio per quel pieno di miscela che

si fece prima che ci sequestrassero il Gilera perché te mandasti in culo la POLIZEL.

Accanto all’efficace trovata di mostrare ciascuna lettera dell’alfabeto scritta su un foglio, proprio come se stesse imparando a leggere, Crousaud opta per un’atmosfera claustrofobica, in una stanza stretta e buia dove spiccano due bambolotte. La cantante mi ha chiarito che la sua intenzione era di ricreare una cameretta di una bambina, un po’ povera ma zelante, che studia per imparare.²⁴

Ciò che non si può evincere dalla versione musicale di *Per me: potre*, ossia il riferimento alle note critiche di Sardelli, lo si coglie appieno nella rappresentazione video. Crousaud difatti abbandona il canto a metà e scappa via dalla videocamera allorché si sente provenire da un apparecchio televisivo (non si vede ma lo si intuisce) il tifo da stadio di una partita di calcio.

In *Ardimento* la mimica facciale e la gestualità di Crousaud interpretano fedelmente non solo le parole del testo poetico ma anche la veste musicale di Filidei, in una rilettura al cubo. La spavalderia della frase iniziale resa dagli intervalli di tritono ascendenti assume le sembianze dello sguardo austero e dello sventolio minaccioso di un frustino da cavallo (Crousaud è vestita da cavallerizza); la vigliaccheria delle ultime sentenze ossequiose, realizzata da una successione di note discendente, si materializza invece nelle buffe espressioni del viso e nell’abbassarsi graduale del corpo, col frustino a sua volta piegato a metà, fino al «glog» sonoro conclusivo.

In *Anymali 1*, più che di effetto sorpresa, si tratta di uno svelamento inatteso. Il perché dell’assurda posizione di Crousaud, che canta schiaccia-

²⁴ Anche in questo caso azzardo un altro riferimento colto, questa volta teatrale: *Casa di bambola* di Henrik Ibsen del 1879. Alla fine del terz’atto la protagonista Nora lascia il marito perché realizza che è arrivato il momento di amarsi, di pensare a se stessa e a istruirsi.

ta dalla ruota di una macchina, lo si vince solo se si arriva a leggere la fine del testo poetico o ad ascoltare le ultime parole cantate:

Trà ca trà ca trà
Fa il micino
Spèm sbèm ppém
Fa la donnola
Sbakatrà-trò-trò-fiiiiiiii
Fa lo scoiattolino
Quando,
sul volger del meriggio,
lieti attraversan
la tangenziale.

Schizofrenia e ossessioni

Fra le interpretazioni più complicate da realizzare, dal punto di vista delle scelte drammaturgiche, Crousaud mi ha indicato *Il Francesconi/Il Ginestroni* e *Invàn Ivàn*, per via della componente schizofrenica presente in entrambe.

Nel primo caso la difficoltà è derivata anche dal comprendere appieno il gioco di parole esibito dai due testi. Si tratta infatti di due poesie associate: nella prima il proeta smemorato sbaglia nome, nella seconda si corregge:

Il
Francesconi*
Lo
Troncarono
Di
Bòtte.

* Francesconi: qui il Proeta dimostra, come in mill'altre occasioni, di non ricordarsi una sega. Non era il Francesconi infatti, bensì il Ginestroni.

Il
Ginestroni*
Lo
Troncarono
Di
Bòtte.

* Ginestroni: ora sì che va bene.

Il gioco di parole, assai sottile, consiste forse nello scambiare la tipica espressione «troncare di botto» con «troncare di botte». Sia il Francesconi sia il Ginestroni infatti non “proseguono”; la proesia si interrompe *d’emblée*. Il ginestrone peraltro sarebbe un tipo di albero, per il quale l’espressione “troncare di botto” risulterebbe ancora più appropriata in senso figurato. Crousaud mette su uno scenario gotico, bizzarro, con il tipico teschio nell’ampolla. Nel brano musicale relativo a Francesconi la cantante si cimenta nel riprodurre i suoni strumentali di grancassa, timpani e strumento ad ancia doppia, poiché Filidei in partitura indica di intonare tre diverse figurazioni con timbro simile a tre diversi strumenti: grancassa, timpani, ciaramella. Un effetto visivo di appannamento progressivo del vetro dello schermo conduce in un altro ambiente, una versione gotica improvvisamente “solare” e “luminosa”, così come nella musica si passa repentinamente a un motivetto allegro e caricaturale, in tono maggiore.

La schizofrenia è la chiave di lettura anche di *Invan Ivàn*. La difficoltà della rappresentazione – mi ha spiegato Jeanne – consisteva nella prescrizione in partitura di schiaffi e pugni in faccia, azioni che riteneva piuttosto difficili da autoinfliggersi. Crousaud sceglie qui una ripresa in bianco e nero per suggerire l’idea di un vecchio film per la TV. Quest’ultima è presente, peraltro, sia nell’introduzione musicale affidata a un trillo, che pare fare il verso a una sigla televisiva, sia nell’intonazione della frase finale «vince Pipone due a zero», indicata in partitura da Filidei con *voce da presentatrice televisiva*.²⁵

La televisione, intesa forse come luogo dell’assurdo per eccellenza, congerie di materiali disparati, è un tema frequente di queste *Proesie*. Come *Conglomerati* l’aspetto grafico di *Randello* sembra richiamare un cartellone pubblicitario (e in effetti, da quanto mi ha raccontato Filidei, dovrebbe essere il nome di una trattoria a Livorno molto gradita a Sardelli):

RAN
DEL
LO
(Emilio Randello)

²⁵ Filidei mi ha rivelato che *Il Francesconi/Il Ginestroni* e *Invan Ivàn* sono diventati per lui pretesto per innescare dei *private/joke*, ossia giochi che possono essere compresi solo da una ristretta cerchia di persone, di amici, che possiedono la chiave di lettura. In entrambi Filidei allude a due compositori: Luca Francesconi e Ivan Fedele. Non mi è stato detto da Filidei, ma in conseguenza di questo, dopo la nostra telefonata, ho immaginato che dietro la frase «sei monotono Bruno» di *Ove il poeta* potesse celarsi similmente il riferimento a un altro compositore: Bruno Mantovani.

La partitura di Filidei offre una rappresentazione grafico-musicale del testo poetico: avviano otto battute di silenzio (*Immobile, a tempo*); segue «Ran del lo» gridato all'improvviso con palmo e pugno battuti sul tavolo; conclude «(Emilio Randello)» sussurrato con una mano vicina alla bocca.

A sua volta il girato di Crousaud offre una rappresentazione audiovisiva del testo poetico e della partitura musicale, ma con un risalto maggiore a ciò che già s'intuisce guardando e leggendo il testo, nonché guardando e leggendo la partitura: l'allusione a uno spot televisivo.

Dal punto di vista musicale Crousaud mi ha rivelato che il brano più difficile da eseguire è stato *Lungomare*, che, come si è visto nel paragrafo precedente, presenta una struttura reiterata, complessa e articolata. La connotazione sessuale presente nell'azione verbale «Manìpolamelo», realizzata dal compositore mediante un arpeggio variato, o meglio “manipolato” fino allo sfinimento, è resa oltremodo manifesta da Crousaud: una plafoniera appesa al soffitto, la cui luce cambia colore, è ripetutamente sfiorata e accarezzata dalla cantante che, probabilmente in piedi su una sedia (non si vede ma lo si immagina), contorce le braccia e le mani, con un risultato tra il sensuale e il goffo, come se stesse ballando in una discoteca. La discoteca, è noto, è un luogo in cui la musica è ripetitiva e incessante; è altresì un posto dove si va a ballare per divertirsi ma anche per sedurre; e il *Lungomare* (titolo della proesia) si rivela quale zona di concentrazione, durante l'estate, di numerose discoteche. L'esclamazione sfinita alla fine «Ohi, ora basta» risulta tanto più efficace in quanto Crousaud sembra realmente esausta dell'esibizione canora così difficile e prolungata.

Il Multiscreen, i cambi di sequenza, la regia

In quattro *Proesie* Crousaud realizza degli effetti video o dei montaggi particolari. In *Mia madre* la soluzione registica adottata al fine di dare l'idea di un Coro (assente in concreto), che sussurra «è un budello», consiste nel passaggio a un multiscreen in cui “sei” Jeanne Crousaud, variamente abbigliate, bisbigliano con la mano accanto alla bocca. Il rimedio, efficace poiché manifesta sia il contenuto delle parole sia le indicazioni in partitura, si ammanta evidentemente di un senso ulteriore, in considerazione del periodo particolare: il *multiscreen*, dal 2020, è divenuto una consuetudine durante la *digital life* a cui le persone sono state costrette per il lockdown.²⁶

²⁶ *E questo è tutto*, brano corale di Filidei scritto per l'Ensemble *Le Cris de Paris* nel XXX, fu pensato per essere eseguito su Zoom, a distanza, con i singoli elementi del coro raccolti e visibili tutti nel multiscreen.

Il montaggio di parti registrate separatamente riguarda invece *Trasloco* e *Pitagora moderno*. Nella prima il baule è sostituito da delle uova, se non altro perché, come mi ha spiegato Crousaud, a sollevare e a tirarsi un baule in testa non sarebbe riuscita. Le due sequenze corrispondono rispettivamente ai primi otto versi del testo, riassumibili nell’esortazione balbettata «stai attento», e agli ultimi tre che manifestano l’inesorabile constatazione di quanto ormai sia tardi. La cantante ci ha tenuto però a specificare che le due parti non vogliono suggerire lo sviluppo di un’azione, bensì due momenti differenti di qualcosa che avviene tutto a un tratto, senza soluzione.

In *Pitagora moderno* le parti montate corrispondono alle battute dei tre personaggi in gioco – la vecchia, la bambina e la narratrice che trae la morale finale –, scolpite musicalmente da Filidei, e messe in scena da Crousaud con l’espedito teatrale classico del travestimento. Ora è una vecchia con occhiali, dente nero, enorme scialle e voce gracchiante; ora è una bambina con capelli all’aria, pallone in mano e voce pigolante; ora è una composta e lieta presentatrice, dalla voce pastosa. Tre personaggi, tre travestimenti, tre voci, sette parti montate corrispondenti alle battute assegnate a ciascuno dei tre. E per ancora meglio illuminare questo circolo virtuoso (e divertente) di richiami e allusioni fra testi verbali, musica e performance, torna utile volgersi alla raccolta di Sardelli e guardare la vignetta disegnata dall’autore accanto alla proesia: una vecchia insegnante che interroga i bambini di una classe sulle tabelline (e che sbaglia lei per prima!).

Per concludere, *Cane gonfio* è una delle ultime proesie realizzate da Crousaud. In tabella ho inserito il testo fra quelli nominati “effimeri”, “insignificanti”:

Struscia la panciO
Otto
Su’ marciapiedi pisciosi:
il grande Fritz
saprà compensare la tua
malinconia
con larghe scodelle
di lenticchie.

Già solo l’ascolto della musica, senza il video, potrebbe suscitare il riso, dal momento che le vicende di un cane, che si struscia su marciapiedi pisciosi e si consola con una scodella di lenticchie offerta dal padrone, il Grande Fritz, sono narrate mediante un declamato pomposo, melodrammatico, dalle tinte fosche. Coerente, Crousaud si presenta in video con un abito da

concerto, pur non essendo in teatro ma seduta appoggiata alla parete di casa sua, con un cane pupazzo in braccio. Terminata la rappresentazione da melodramma casalingo, la cantante si avvia verso la videocamera e la spegne. È l'unica proesia in cui Crousaud rende manifesta l'autoripresa. Il gesto – mi ha confermato lei stessa – rispondeva alla volontà di rendere almeno una volta scoperte le carte: trattasi cioè di un video amatoriale, fatto in casa, allo scopo (anche) di divertirsi e di giocare con oggetti qualsiasi, magari insignificanti, ma che nella vita di tutti i giorni, soprattutto se reclusi in casa, possono diventare importanti. C'è in fondo un invito implicito allo spettatore, quello di imparare a ridere delle cose di poco conto.

Conclusioni (non da ridere...)

Nei titoli assegnati ai tre paragrafi principali ho volutamente posto l'accento sul termine 'parodia', impiegato nell'accezione ampia fornita da Gerard Genette.²⁷ Secondo lo studioso francese la parodia, più che un genere letterario, indicherebbe una forma di relazione intertestuale tra un ipotesto di riferimento e un ipertesto.

Nel caso delle *Proesie* l'ipotesto di riferimento corrisponderebbe a un'idea canonica di poesia (il Pascoli o l'Ungaretti citati in precedenza), totalmente stravolta da Sardelli, e poi da Filidei e infine da Crousaud. I tre testi – verbale, musicale e audiovisivo – verrebbero a costituire un ipertesto: un insieme di scritti, di musiche e di rappresentazioni rispondenti a una medesima unità di intenti.

Riferendosi all'etimologia di 'parodia', proveniente dal greco παρά ('presso', 'accanto', 'contro', 'vicino') e ᾠδή ('canto'), Genette assegna all'azione del parodiare il significato di 'canare' a lato di qualcosa o di qualcuno. Questo cantare a lato o accanto può tradursi in un'imitazione 'stonata', in un travestimento più o meno riuscito, o anche in un controcanto, o contrappunto, che segue una linea (del discorso o musicale) ma se ne differenzia per alcuni tratti.²⁸ Al riguardo Linda Hutcheon ha sottolineato la doppia etimologia del prefisso παρά: se lo si intende come 'contro' allora lo scopo del parodiare sarebbe di generare un effetto ridicolo, mediante un atteggiamento derisorio, svilente; se lo si legge come 'accanto', il senso di fare una parodia si estende fino a racchiudere un'accezione di compli-

²⁷ Mi riferisco allo studio di Gérard Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997 (l'edizione originale, col titolo *Palimpsestes: La littérature Au Second Degré*, uscì a Parigi per l'Éditions du Seuil nel 1982).

²⁸ Gérard Genette, *Palimpsesti* cit., p. 14.

cià, e non esclusivamente quindi di aggressione beffarda. Vi è insomma, in questa estensione del significato di parodia, una forte ambivalenza. La struttura ambivalente è propria anche di un altro termine di frequente impiegato qui in relazione alle *Proesie*: l’ironia, quel procedimento per il quale ciò che si afferma differisce da ciò che si intende. Sempre parafrasando Hutcheon, parodia e ironia operano allo stesso modo, su due livelli differenti: microcosmico l’ironia (sul piano cioè semantico); macrocosmico la parodia (sul piano testuale).²⁹

I testi verbali di Sardelli sono parodici, tanto nel senso di ‘aggressivo’ tanto nell’accezione di ‘complice’: alcuni sono mordaci e sprezzanti nei confronti del canone poetico tradizionale, altri più allusivi e sofisticati; sono ironici: affermano qualcosa per rimandare ad altro, ma questo altro non è sempre facilmente afferrabile, e lascia ampio margine all’interpretazione. Le versioni musicali di Filidei intrecciano con i testi di Sardelli una relazione che a seconda dei casi investe l’ethos dell’ironia o della parodia: è ironico ad esempio il rapporto che il declamato melodico maestoso assume con i versi insignificanti di *Cane gonfio*, o quello fra la melodia elegante e l’improbabile inglese in *Poesia americana*; sono parodiche l’interpolazione dei suoni onomatopeici nel testo *Gitarella* e la scrittura compositiva seriale che “rileggono” la filastrocca trasformandola in un autentico *non sense*; così come parodico è l’uso della scala per rendere *Tutte le cose*. Le relazioni fra poesia e musica investono anche l’ambito della caricatura: in *Trasloco* il balbettio è rinforzato dalla scrittura musicale, così come in *Ardimento* la spavalderia e la vigliaccheria del personaggio sono accentuate nelle rispettive due parti della lirica.

La *mimesis* degli audiovisivi di Crousaud non solo consiste nell’accentuare ed enfatizzare questi rapporti di relazione fra testo e musica, ma riesce talvolta a tracciare ulteriori percorsi di senso che si stratificano sugli originali: si pensi alla strega di Halloween in *Novembre*, o alla discoteca di *Lungomare*.

Nel caso delle rappresentazioni audiovisive è coerente tirare in ballo anche il concetto di ‘adattamento’, affrontato da un punto di vista teorico sempre da Hutcheon, come prosecuzione e completamento dei lavori precedenti sulla parodia e l’ironia.³⁰

²⁹ Linda Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Methuen, London 1985, pp. 50-68.

³⁰ Cfr. Ead., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006. Oltre al già citato studio sulla parodia, cfr. anche dell’autrice *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, New York 1994.

I corti di Crousaud si pongono difatti come rimediazioni audiovisive di possibili rappresentazioni teatrali, di eventi dal vivo. Come dire che sono state ideati e realizzati così anche a causa della situazione di chiusura totale degli spettacoli per via del Covid. Nelle argomentazioni di Hutcheon il processo di adattamento di una modalità narrativa o rappresentativa è associato a quello biologico di adattamento genetico. In una specie di lotta per la sopravvivenza, o in un momento di resistenza psicofisica a un trauma, i testi, come le persone, necessitano di trasformarsi, di adattarsi alle mutate condizioni dell'ambiente, altrimenti si rischia di incorrere in una stasi pericolosa.³¹ Sebbene quella della video-performance fosse una direzione intrapresa da tempo in ambito artistico, con un'attenzione crescente nell'ultimo decennio, è indubbio che il lockdown abbia impresso un'accelerazione e avviato una moltiplicazione di queste produzioni caratterizzate dal connubio musica-video.

Il nodo da sciogliere è se e cosa nell'eventuale realizzazione teatrale dal vivo di queste *Proesie* si perda o si guadagni, proprio nel senso di *mimesis*, ossia di rappresentazione dell'idea operata dall'artista.

Alcune *Proesie* di Filidei sono state eseguite dal vivo, in forma di concerto, prive dunque di scenografia teatrale (sono disponibili anche delle video registrazioni di questi concerti sul web). Pur concordando pienamente con l'apertura che la teorizzazione del concetto di 'adattamento' implica verso la legittimazione di qualsiasi forma narrativa o rappresentativa, e dunque con l'opposizione a ordinamenti gerarchici all'interno del sistema delle arti, ciò non dovrebbe condurre alla negazione delle differenze, anche e soprattutto in termini di recezione. I media non sono neutri nel veicolare i contenuti. Se i detrattori "apocalittici" dello streaming in epoca di pandemia hanno posto l'accento sulla "distanza" che il video, lo schermo, aumentano tra arte e pubblico, sulla presunta falsità di un'esperienza di fruizione artistica non vissuta dal vivo, in uno spazio concreto e tangibile, bisognerebbe ricordare che una "distanza" sussiste anche fra lo spettatore seduto in platea e il musicista/attore che si esprime sul palco di un teatro, e che una fruizione artistica consapevole presuppone un accordo, tacito o meno, sulla finzione di ciò che viene rappresentato sulla scena.³²

Le performances teatrali audiovisive di Crousaud, postate su Facebook, si collocano a metà strada fra le modalità narrative basate sulla rappresen-

³¹ Ead., *Theory of Adaptation* cit., pp. 58 segg.

³² Cfr. João Pedro Cachopo, *The Digital Pandemic. Imagination in Times of Isolation*, Bloomsbury, London 2022, pp. 79 segg.

tazione (teatro e cinema) e quelle basate sulla partecipazione (i videogiochi, i video interattivi). Il grado di coinvolgimento e di interazione dipende dal fatto che i video sui social possono essere commentati, condivisi, diffusi fino a diventare “virali”.

Le operazioni poetiche di Sardelli e le soluzioni musicali di Filidei, per quanto assurde, banali o sboccate possano sembrare, sono estremamente colte, e anche in virtù di questo potenzialmente escludenti. Jeanne Crousaud conviene con me nell’affermare che la comprensione dei raffinati giochi di parole di Sardelli è assai difficile per un non italiano. Ma anche per un italiano alcune iperboli, inversioni di senso, travestimenti di parole non sono immediatamente afferrabili, se non dopo una ulteriore lettura. L’ascolto in forma di concerto delle liriche di Filidei non consente agevolmente di comprendere le relazioni ironiche, parodistiche e caricaturali che la musica instaura col testo (per alcune anzi guardare la partitura è *conditio sine qua non*). Certo, coloro che sono avvezzi a questo tipo di musica potranno gustare al solo ascolto le articolate e raffinate miniature vocali realizzate da Filidei.

Le performance audiovisive di Crousaud rendono le *Proesie* più “accessibili”, consentono al pubblico di entrare in contatto con questo universo assurdo, fantastico, fatto di parole, suoni, voci, ma anche di colori, oggetti, smorfie e gesti, frutto della fantasia *in primis* di un vignettista. Per accessibilità intendo anche la possibilità di una fruizione distratta, che i social media presuppongono. La brevità (che richiede minor tempo di concentrazione), il fatto di essere postati sui social, di poter essere interpretati e ripostati da altri interpreti, in tempi e modi casuali, fa sì che questi brani s’inseriscano in un flusso continuo, indifferente, che stimola, in chi li guarda, una fruizione disimpegnata. Mi riferisco qui a quella «condizione postmediale», teorizzata da Ruggero Eugeni, per la quale ci saremmo ormai abituati a intrattenere con i *media* una relazione giocosa, ludica. Per il semiologo non solo non esisterebbe più nulla di rituale e non vi sarebbero più relazioni autoritarie forti, ma chiunque ormai sarebbe in grado di giocare, simulare e riprodurre suoni e immagini col proprio pc.³³ Seppure frutto di una interpretazione personale, queste “pillole” audiovisive possono più

³³ Cfr. Ruggero Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Milano 2015. Con una punta di esagerazione si potrebbe quasi sostenere che queste proesie, postate sui social, si pongono come una sorta di *objet trouvé*. Paradossalmente, in assenza di un contesto fisico tradizionale (il palco), è come se il compositore e l’interprete ci offrissero questi oggetti come possibili presenze nel mondo e non come rappresentazioni di qualcosa di realmente possibile.

agevolmente stimolare nel pubblico letture differenti e alternative, proprio mediante la possibile interazione che i social media consentono.

Crousaud sta lavorando alla realizzazione di uno spettacolo teatrale, per voce e percussioni, su testi di Daniil Harms e Roland Dubillard, dal titolo (che è già di per sé un programma) *Squeak Boum*. Lo spettacolo, basato su una selezione delle Proesie e di alcuni *Brèves* di Jacques Rebotier,³⁴ metterà in scena, probabilmente nel 2024, questi brani senza interruzioni, seguendo un filo conduttore non narrativo, ma con una resa scenica fatta di tanti oggetti del quotidiano.³⁵

Al centro delle riflessioni di Crousaud e del suo gruppo di lavoro vi è la questione problematica di “come” rimediare una forma di spettacolo, nata per rispondere a una determinata situazione (la reclusione forzata da Covid e la cancellazione degli spettacoli dal vivo) e dotata di proprie specificità mediali, sintetizzabili nell’espressione di Filidei posta all’inizio saggio “pillole” da destinare all’etere, in un’altra più tradizionale. *Squeak Boum*, seppur non basato su un filo narrativo continuo, prevederà una durata maggiore e avrà, in quanto spettacolo dal vivo, una sua condizione di irripetibilità. Sarà il frutto anche di una mutata situazione: la ripresa graduale di attività performative dal vivo. In questo caso forse più che sul *medium-specificity*, bisogna porre l’accento sulla *situation-specificity*. Le parole chiave impiegate da Crousaud e dal suo gruppo per promuovere questo spettacolo, infatti, sono ‘divertimento’ e ‘quotidianità’.³⁶ La reclusione da Covid, nel mondo dell’arte contemporanea, non ha solo contribuito ad accelerare l’impiego e la sofisticazione degli strumenti di riproduzione tecnologica, ma ha forse anche rinforzato l’esigenza di una *mimesis* capace di incentivare nel pubblico il riso, la meraviglia divertita di fronte alle cose di tutti i giorni, banali e al contempo assurde. L’arte del parodiare ironico declina così le connotazioni esplicite di “aggressività” per ampliarsi e aprirsi a quelle di “complicità”.

³⁴ Jacques Rebotier (1947) è scrittore, compositore, attore e regista. I suoi *66 Brèves pour 66 musicines-parlants* sono brevi assoli per diversi strumenti. I musicisti sono attori, che suonano partiture fatte di suoni e di parole. Cfr. il suo sito <<https://www.rebotier.net/biografia-0>> (ultima consultazione, 2 giugno 2023).

³⁵ Per informazioni su questo lavoro cfr. il sito <<https://www.ensemblesillages.com/portfolio-item/proesie/>> (ultima consultazione, 2 giugno 2023).

³⁶ Cfr. *Ibid.*

Cosmogonia Tanguy

Jean-Paul Manganaro

La corona di latta dorata resisterà alla prova del tempo, sarà ricordata, sarà riparata ancora una volta, per l'ennesima volta, con un nastro adesivo altrettanto resistente che diventerà a sua volta d'oro, per pura simpatia. E il burattino, il giovane burattino, perché un burattino può essere giovane, basta pensarci e pensarlo in questo stato, il burattino resisterà e si conserverà anch'esso, resterà come lo vediamo ancora in diverse fotografie, fotografie a colori s'intende, senza alcuna fretta, resterà così, con le braccia che oscillano un po', sì, un po' divaricate, leggermente indecise, come è proprio di un burattino che non decide, ma oscillanti, pronto a interpretare qualcosa di cui non sa nulla, di cui non saprà mai nulla, essendo il suo compito innanzitutto quello di significare questa indecisione che fa di lui il burattino che è. E come lui, come la corona, resisterà anche questo animale impagliato, cavallo per una sera, un cavallo da fotografia e da scena, e questa cerva che fa l'intrigante, per una sera. Tutto questo resisterà e si conserverà. E questo gesto, senza fine, che disegna nella notte del teatro una risposta senza fine, si conserverà come ogni altro gesto, anch'esso senza fine ma anche senza risposta resisterà e si conserverà nel tempo, si conserverà nella mente di tutti coloro che lo hanno visto abbozzarsi in un lasso di tempo infinitesimale. Tutto questo resisterà. Negli occhi rimarrà la danza feroce e indiavolata di due donne su una fila di tavoli, tavoli da refettorio e sedie da refettorio, e resisterà ancora per molto tempo l'incessante calpestio del ragazzo attore balzubiente. In tutti gli occhi ci sarà il pezzetto di stoffa stampata che svolazza, insistentemente, svolazza vicino a una piccola lampadina, più vecchia del teatro, ancora in funzione con il suo filamento di una storia che non racconterà, ma che lascerà sfondare e fluttuare in quest'aria rarefatta dove incontra una tavola che oscilla all'infinito. L'invasione totale del giallo che incendia tutto il retroscena proprio dove il giovane dice parole e versi, sì, ce lo ricorderemo. Proprio così, lo ricorderemo, perché non si possono dimenticare tali densità, tali scosse che risuonano come potenze al lavoro e affondano nel terreno prima che nella nostra memoria. Abisso. È il momento in cui questa vicenda si rovescia in qualcosa di non percepito e di non concepito, qualcosa che sarebbe come un segreto, un segreto a lungo custodito e che improvvisamente esplose

come un'evidenza. Non un'ovvietà della morale o del senso comune, ma una certezza all'interno di un movimento che ci costringe a riflettere e, soprattutto, ad amare diversamente. Ricorderemo perché sapremo che c'è una sostanza amorosa nella frequentazione del Radeau e della Fonderie, fatta di varie complessità, di trasposizioni negli affetti, nelle discussioni, nei discorsi, nelle sensorialità. Non dimenticheremo l'impatto degli infiniti che a volte fanno da didascalia ai titoli delle opere, infiniti che tendono fino all'impossibile il cosiddetto "dato di realtà" e lo aggiustano in modo che diventi provocatorio, questo reale. Il vasto infinito impedisce allora alla Storia di dilagare, si allinea e lascia intravedere storie piccolissime, storie allineate come rondini posate a riflettere su un lungo filo elettrico, piccole storie, pezzi di storia e di tempo che si annodano insieme per fare l'opera di una sera e di una vita. Piccole storie, potenze che sono comunque Dostoëvskij e Kafka e Lucrezio e Walser e altri, frammenti, che stanno nel desiderio muto di essere presi e ritoccati e detti, tutta una vita e un regime nuovi che ora devono essere detti in una lingua finora sconosciuta, da trovare. E con gli infiniti, gli avverbi, avverbi temporali soprattutto, che mimano, teatralmente, alcune variazioni di tempo. Oh, tu! Quel tuo ritratto avvolto nei fiori! Tu, François, raccoglitore di fiori: una poetica pittorica affiora sulle pareti delle scenografie e allude a un modo di muoversi in cerchio all'interno di qualcosa che rimane intatto o intangibile. È la tua natura, essere impalpabile, unico interprete di questa *tu-primavera* che sarà stata tua e nostra con te. Ricorderemo, non dimenticheremo.



Cosmogonia Tanguy

Jean-Paul Manganaro ha avuto due grandi passioni teatrali, Carmelo Bene e François Tanguy. Conosciuti e da allora in poi fiancheggiati, non si è perso nessuno dei loro spettacoli (per capirci diciamo pure spettacoli, erano ceffoni da clown inflitti a sé stessi e a chi non riesce a ignorare il disagio dello stare al mondo) rispecchiandoli nella sua scrittura, mai recensiva, sempre specchio poetico rivelatore, specchio che fa intravedere ciò che sta dietro il primo piano dell'attore. Chi non aveva visto gli originali si sentiva perduto di fronte a quelle scritture, se non si arrendeva felice all'irruzione di un altro teatro. In Italia, molti conoscono le sue pagine su Bene "pettinatore di comete", in gran parte riunite ora in un prezioso Oratorio Bene (Il Saggiatore), quasi nessuno quelle su François Tanguy e i naufraghi gioiosi del Théâtre du Radeau, che abbiamo frequentato insieme dagli anni ottanta, anche accompagnandoli in varie tournées e partecipando a numerosi eventi organizzati alla Fonderie di Le Mans (tra l'altro: su Antonin Artaud; con Maguy Marin; oltre un mese di permanenza e scambio con il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; con classi di attori in formazione; con poeti, musicisti, cineasti e filosofi).

Carmelo Bene, lui lo aveva scelto prima. Entrambi facevamo parte di Dramaturgie, benemerita associazione diretta da un certo Josè Guinot, il quale giustamente vantava di aver fatto conoscere in Francia, tra gli altri, i film di Totò, Dario Fo e Franca Rame, la Nuova Compagnia di Canto Popolare e appunto Carmelo Bene, un Bene che era, tra l'altro, l'anti-Strehler e l'anti-Piccolo Teatro per eccellenza. Strehler e Fo erano allora divinità celebrate in Francia da "Travail Théâtral", la rivista il cui illuminato direttore Bernard Dort concedeva udienza e trattava con vera amicizia, tra gli altri, anche due outsider senza pedigree accademici come Manganaro e il sottoscritto, rispettava la nostra devozione condivisa.

Bene si era interessato al Radeau – via Manganaro – in occasione della propria avventurosa Biennale Teatro veneziana, ma la collaborazione non è mai partita. Me la immagino impossibile, ma chissà. E nel tempio del Radeau (in cui era insostituibile quella magnifica attrice che è Laurence Chable, fatale compagna d'arte di Tanguy e di fatto direttrice della Fonderie) Bene era una presenza immateriale costante.

Ora che è morto Tanguy, alla stessa età di Bene, entrambi campioni di diverse e raffinatissime tecniche di dépense, ai momentaneamente sopravvissuti spettano le parole di congedo. Jean-Paul Manganaro ha scritto questa Cosmogonia Tanguy per la rivista "Travail Théâtral" e per "Mimesis Journal", una casualità simbolica degna di una piccola pausa. Con una musicchetta di parole celebra la poesia fisica che era il teatro di François Tanguy e del Radeau. Con grande finezza e precisione ogni sua parola rimanda alle immagini e alle spiazzanti temporalità di quegli spettacoli, e al tempo stesso alla percezione dei suoi spettatori, al loro giubilo nel constatare sorpresi, come avveniva con Carmelo Bene e pochissimi altri, che un teatro "di tali densità e tali scosse" era finalmente possibile. (Antonio Attisani)

Valerian Svetlov e la danza ai tempi di Djagilev

Aurora Egidio

Valerian Svetlov, *Il balletto del nostro tempo. La danza ai tempi di Djagilev*, Introduzione, traduzione dal russo e cura di Michaela Böhmig, Gremese, 2023, 235 pp.

«Il libro di Svetlov, più che una rigorosa trattazione teorica, è il documento di un testimone oculare, contemporaneo, che ha partecipato in prima persona agli eventi che descrive».

Così, Michaela Böhmig, traduttrice e curatrice del volume, sintetizza in un passaggio della sua ampia introduzione il particolare valore delle riflessioni che si snodano nel volume *Sovremennyj balet, izdano pri neposredstvennom učastii L.S.Baksta [Il balletto del nostro tempo, edito con la partecipazione diretta di L.S.Bakst]*, offerto per la prima volta al lettore italiano nella elegante edizione Gremese, con il titolo *Il balletto del nostro tempo. La danza ai tempi di Djagilev*.

Corredata di oltre 100 illustrazioni, tratte dall'originale, di 16 tavole a colori con la riproduzione di scenografie e costumi, della documentata e ricca introduzione della curatrice, di una appendice con l'elenco dei balletti menzionati nei testi e di una estesa bibliografia delle opere di e su Svetlov, l'edizione italiana rappresenta una preziosa occasione per ripercorrere, attraverso la voce di uno dei più acuti osservatori del tempo, l'evoluzione del linguaggio coreutico fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Valerian Svetlov, infatti, è uno scrittore, saggista, critico e teorico della danza, che compie un'analisi da una posizione privilegiata, al fianco di Sergej Djagilev, di cui è stretto collaboratore, e in contatto continuo con personalità di spicco dell'ambiente artistico del tempo, in particolare con i raffinati esponenti del gruppo Mir Iskusstva [Il Mondo dell'Arte], in cui viene introdotto dallo stesso Djagilev. Dopo l'esordio nel 1887 come autore di racconti di vita militare, legati all'educazione che riceve in quegli anni, Svetlov, che già in ambito familiare ha ricevuto stimoli artistici e letterari, all'inizio degli anni Novanta si avvicina al mondo del teatro e del balletto, cominciando a scrivere recensioni e cronache per diverse riviste, fra cui il prestigioso «Ežegodnik Imperatorskich teatrov» [Annuario dei Teatri

imperiali], pubblicato a Pietroburgo dalla Direzione dei Teatri Imperiali, e redatto fra il 1898 e il 1900 da Djagilev. È questa l'occasione dell'incontro fra i due, da cui nasce un importante sodalizio, grazie al quale Svetlov, in qualità di assistente e consulente, segue l'intraprendente impresario anche all'estero, vivendo l'avventura delle prime due stagioni parigine dei Balletti Russi.

La figura di Svetlov, dunque, si staglia all'interno di un movimento artistico ben definito, che non si può comprendere tuttavia se non si inserisce nel complesso panorama storico e culturale che si delinea al volgere del secolo in Russia, panorama che Böhmig traccia in maniera utile, precisa e dettagliata, partendo dai rivolgimenti politici e dai profondi mutamenti sociali della fine dell'Ottocento, che vedono l'affermazione di due classi sociali prima inesistenti, la borghesia e il proletariato industriale. È un mondo nuovo, percorso da tensioni inedite, che culminano nei moti rivoluzionari del 1905, sollecitando due differenti atteggiamenti intellettuali ed artistici: da una parte l'impegno politico, dall'altra il culto dell'«arte per l'arte». È, quest'ultima, l'attitudine prevalente, più sensibile alle suggestioni dei poeti maledetti francesi, alle idee di Wagner e Nietzsche, alla concezione di opera d'arte totale.

Ma al rinnovato interesse per l'arte occidentale, rinsaldato dai frequenti viaggi compiuti in Francia, Germania e Italia, sostenuto dal confronto costante con le opere impressioniste, post-impressioniste, fauviste e cubiste, raccolte nelle collezioni dei mecenati Sergej Ščukin e Ivan Morozov, si affianca la riscoperta del retaggio culturale russo, nella sua accezione pagana e barbara. E in proposito Böhmig individua i due fondamentali nuclei di sperimentazione, entrambi patrocinati dall'imprenditore Savva Mamontov: la colonia artistica di Abramcevo e l'Opera Privata, il luogo in cui per la prima volta, con la collaborazione di compositori come Rimskij-Korsakov e Musorgskij, e di pittori come Vrubel', Vasnecov, Serov e Korovin, si creano mirabili esempi di sintesi delle arti. In questa peculiare temperie culturale la curatrice del volume inserisce in maniera efficace la figura di Djagilev e l'attività del gruppo Mir Iskusstva, offrendo un resoconto dettagliato delle iniziative profuse, particolarmente della pubblicazione dell'omonima rivista, raffinatissimo esempio della nuova arte grafica di ispirazione modernista, fortemente influenzata dallo stile *liberty* e da Aubrey Beardsley.

Il clima artistico generale, come sottolinea Böhmig, investe persino i Teatri Imperiali, consolidati in forme difficili da scardinare. Fra il 1899 e il 1901, sotto la direzione del principe Sergej Volkonskij, intellettuale eclettico e cosmopolita, poi fine conoscitore dei metodi di Delsarte e

Jacques-Dalcroze, di cui diventerà il principale propagatore in Russia, i Teatri Imperiali si aprono alle nuove proposte, accogliendo il coreografo e ballerino innovatore Michail Fokin e assumendo come funzionario Djagilev. È un momento di rinnovamento, ma anche di forti tensioni e resistenze interne, che frenano lo slancio verso il futuro. Gli ambiziosi progetti artistici di Volkonskij e Djagilev gradualmente deflagrano. Ma intanto sulla scena russa arrivano due potenti stimoli per l'evoluzione del linguaggio coreutico: l'esibizione a Pietroburgo nel 1900 dei danzatori della Compagnia reale del Siam e l'apparizione di Isadora Duncan che, fra il 1904 e il 1913, compie ben cinque tournées in Russia. Sono visioni fortemente suggestive, che impressionano l'ambiente artistico russo, particolarmente di area simbolista e decadente, e che lasciano ampia eco negli scritti di Svetlov. Sui danzatori siamesi egli scrive un articolo, corredato di fotografie, in cui sottolinea gli aspetti da osservare con maggiore attenzione, elementi ispiratori di un nuovo modello di danza: la fusione fra elementi drammatici, operistici e coreutici, che confluiscono in quello che l'autore definisce «dramma mimico», l'accento sull'uso di braccia, mani e dita, la lentezza dei movimenti e la poetica sensualità dell'atmosfera generale. Alla Duncan Svetlov dedica un intero capitolo del libro *Sovremennyj balet*, conferendole un ruolo centrale nell'analisi dell'evoluzione della danza in Russia dai tempi di Marius Petipa fino ai Balletti russi di Djagilev.

L'originale russo, la cui struttura viene mantenuta nella traduzione italiana di Michaela Böhmig, è infatti diviso in cinque capitoli: «In memoria di un vecchio artista. M.I. Petipa»; «Considerazioni sul balletto del nostro tempo»; «La Duncan»; «La prima Stagione russa a Parigi nel 1909»; «La critica francese sul Balletto russo». Pubblicato a Pietroburgo nel 1911, con la diretta partecipazione di Lev Bakst, che ne assume la cura artistica, valorizzata dall'elegante veste grafica e dall'alto livello poligrafico adottato dalla casa editrice Golike e Vil'borg, il volume viene tradotto in francese l'anno successivo da Michel-Dmitri Calvocoressi, scrittore e critico musicale poliglotta di origine greca, amico di Svetlov, assistente e consulente musicale di Djagilev. Ripercorrere le sue pagine consente oggi di ricavare un ritratto vivido della danza del tempo, filtrato dalla particolare sensibilità dell'autore che, alle sue opinioni personali, intreccia cronache e recensioni contemporanee. Né tradizionalista, né rivoluzionario, Svetlov è un riformatore, attento alle esigenze del nuovo tempo.

«Il tempo non si ferma – scrive – e, insieme a esso, si muove anche l'arte; è proprio il tempo a produrre nuovi bisogni e a creare nuovi artisti».

Inseguendo la giovane Duse

Antonia Liberto

Martino Cafiero, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di Teresa Megale e Elena Lenzi, "Voci di scena. Fonti", Tab Edizioni, Roma 2022, pp. 380.

Nonostante Eleonora Duse possa registrare, insieme a poche altre figure della storia dello spettacolo, un considerevole numero di studi e pubblicazioni dedicate,¹ il microcosmo della Divina torna a dare nuova linfa alla ricerca, a conferma di un'inesauribile ricchezza dell'attrice e come prova della capacità degli studi di trovare prospettive inedite. Di questa duplice spinta si giova *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, testo che vara la collana "Voci di Scena", diretta da Teresa Megale per l'editore romano Tab, articolata in fonti, studi, testi. Nel volume Teresa Megale e Elena Lenzi, studiosi di discipline dello spettacolo e curatrici dell'opera, intrecciano varie fonti, differenti per tipologia, che dialogano tra loro con esiti inattesi e contributi nuovi in particolare per la storia del teatro ottocentesco.

Nella prima parte del libro, il lungo saggio introduttivo della Megale (*Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano*, pp. 11-102) conferisce al volume la fisionomia di un vero e proprio studio, facendo ampio uso dei *Programmi giornalieri*, un particolare foglio bifronte che dal 1839 al 1890 veniva quotidianamente distribuito a Napoli e che riportava la programmazione teatrale di una buona parte dei teatri cittadini: erano ivi presentati gli spettacoli di regi teatri, teatri impresariali e sale popolari, ma anche i maggiori eventi sportivi e ciò che avveniva nelle accademie e nei salotti privati. Attraverso le righe di queste pubblicazioni appare chiaro quel «clima di spettacolo diffuso»,² dal quale anche Cesare Molinari fa muovere l'avventura dusiana. Antesignani delle più moderne "civette", i *Programmi giornalieri*, riportando gli interi *cast* degli spettacoli, sono testi-

¹ Data la vasta mole di studi sull'attrice, ci limiteremo a tracciarne un percorso attraverso i nomi di coloro che si sono maggiormente occupati della Divina: dai 'classici' Gerardo Guerrieri e Cesare Molinari, alle riflessioni di Mirella Schino, Laura Mariani e Francesca Simoncini, fino ai più recenti studi di Maria Ida Biggi, Paola Bertolone e Donatella Orecchia e agli ingrandimenti tematici di Franco Perrelli e Marianna Zannoni.

² Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 17.

moni della mobilità degli attori, della varietà del repertorio, ma anche di informazioni più specifiche, come l'indicazione dei personaggi interpretati. Descrizione puntuale di una fetta di teatro partenopeo, si pongono come inesausta fonte di smentite e conferme, anche per quanto riguarda il tracciato dusiano.

Proprio dalla consultazione diretta dei *Programmi giornalieri* Teresa Megale riesce a mettere a fuoco puntualmente i movimenti di Eleonora Duse, che fu a Napoli tra la fine del 1878 e l'inizio del 1880, a ricostruirne le interpretazioni del periodo e, quindi, a delinearne il repertorio di quegli anni, conosciuto finora solo in parte. Un periodo forse breve quello partenopeo, ma significativo, poiché l'attrice, appena ventenne, dopo il rodaggio in famiglia, presso il Teatro dei Fiorentini si forma e per la prima volta comincia a fare scelte in campo artistico che suggeriscono e influenzano il suo teatro successivo. In un rovesciamento del cannocchiale dusiano, se si mette al centro il periodo napoletano, da sempre tratteggiato ma finora poco studiato, si capisce perché esso sia definito un «bivio per lei, con tutte le difficoltà e le incertezze che un bivio comporti».³ La giovane artista qui si confronta con l'ambiente intellettuale partenopeo, stringendo legami duraturi, come quello con la scrittrice e giornalista Matilde Serao, che conosce a Napoli, ma con la quale continua un vivace rapporto epistolare.⁴

L'introduzione ha il merito di non fermarsi alla sola indagine dusiana, restituendo il contesto culturale cittadino e l'effervescenza dell'ambiente teatrale partenopeo del periodo. La città, punto cardinale di numerosi studi di Teresa Megale,⁵ era infatti una vera e propria capitale dello spettacolo dal vivo, nella quale si poteva assistere a eventi di vario tipo e in cui si esibivano compagnie teatrali di prim'ordine. Sono quindi delineati i momenti artistici salienti di questo periodo, durante il quale la giovane Eleonora Duse esordisce al Teatro dei Fiorentini, sia attraverso la più nota esperienza con Giacinta Pezzana, che tramite quella meno indagata con

³ Martino Cafiero, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di Teresa Megale e Elena Lenzi, "Voci di scena. Fonti", Tab Edizioni, Roma 2022, p. 101. Ove non segnalato, le successive citazioni sono tratte dal suddetto volume. Ci si limiterà a riportarne di seguito il numero di pagina tra parentesi tonde.

⁴ Matilde Tortora (a cura di), *Matilde Serao a Eleonora Duse. Lettere*, Graus, Napoli 2004.

⁵ Sul teatro napoletano Teresa Megale ha scritto molto, spaziando dallo spettacolo cinquecentesco alle sperimentazioni contemporanee, valga ricordare tra tutte la ricca monografia *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma 2017, ristampa 2020. Sulle esperienze partenopee di Eleonora Duse si è occupata in *Passioni napoletane di Eleonora Duse*, in *Voci, anime, corpi e scritture*. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Bulzoni, Roma 2009, pp. 49-63.

Inseguendo la giovane Duse

Giulia Gritti, *primadonna* della Compagnia Ciotti-Belli Blanes-Bozzo. La Gritti, milanese di estrazione aristocratica e di formazione dilettantistica, all'opposto della Duse figlia d'arte, si era formata al fianco di Adelaide Tesserò nella compagnia di Alamanno Morelli. «Un'attrice ben dotata di mezzi mimetici, espressivi, vocali, fisici, che molto dovette piacere al pubblico suo contemporaneo»,⁶ un vero e proprio astro nascente, tanto da entrare nella ditta succitata nel 1878, quando il suo nome fu aggiunto a quello degli altri capocomici formando la Ciotti-Gritti-Belli-Blanes-Bozzo.

L'apprendistato con Giulia Gritti giunge in un momento in cui la Duse «incamera modelli» (p. 100), assimilando i modi aggraziati dell'attrice meneghina e cercando di restituirli. La carriera ascendente della Gritti fu però ben presto bloccata da una malattia alla gola, a causa della quale fu costretta a interrompere l'attività artistica. A sostituirla, l'*attrice giovane* della compagnia, Eleonora Duse, che tra il maggio e il settembre 1878 si provò per la prima volta nel ruolo di *primadonna*. Questa esperienza in sostituzione, precedente di un anno al successo dell'interpretazione di *Teresa Raquin* accanto a Giacinta Pezzana,⁷ considerata dalla storiografia dusiana la consacrazione a *prima attrice*, non fu quindi un passaggio di ruolo improvviso, ma una graduale promozione. La Pezzana affidò alla Duse «senza rischiare ma con lungimiranza» (p. 80) un ruolo nel quale l'attrice aveva avuto già esperienza in questa straordinaria circostanza, mentre invece a costituire il vero punto di svolta è il momento della sostituzione in scena, spesso liquidato in poche righe biografiche. Su questo episodio, inoltre, i *Programmi giornalieri* smentiscono la notizia per cui la Duse si distinse nella parte di Maria nei *Fourchambault* di Augier,⁸ che non trova riscontro negli stampati di quel periodo. Giulia Gritti morirà nel 1890 a soli trentaquattro anni, dopo una vita divisa tra palcoscenico e malattia, lasciando di sé pochi indizi disseminati nei periodici e alcune pallide immagini in gelatina, tra cui una non a caso conservata nel *Fondo Duse* della veneziana Fondazione Cini. Per quanto riguarda il repertorio napoletano della Duse con la Ciotti-

⁶ Teresa Megale, *Voce Gritti, Giulia*, in AMAtI, Archivio Multimediale Attori Italiani, Firenze University Press (< <https://amati.unifi.it/S100?idattore=3225>>, data di consultazione 31/01/2023).

⁷ Il noto episodio, che avvenne il 26 luglio 1879, è ripreso da gran parte della storiografia dusiana.

⁸ A partire dalla biografia della Signorelli, l'informazione si diffonde nella storiografia dusiana portando con sé l'imprecisione nel nome del personaggio interpretato dalla Duse, che da Maria diviene Maia (cfr. Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, Signorelli Editore, Roma 1938, pp. 34-35).

Belli Blanes-Bozzo, i *Programmi* rivelano un catalogo ampio e variegato. A partire dal debutto nei panni di Alina (o Alice) della *Contessa di Somerive*, Eleonora affronta i drammi francesi di Scribe o di Augier, ma anche le commedie ‘nuove’ di Paolo Ferrari e di altri autori contemporanei, passando da alcuni classici goldoniani e riferendo quella «linea di un apprendistato più libero e aperto a un più vasto repertorio»⁹ che la Duse avrebbe di lì a poco percorso. Nel frattempo, sulle riviste dell’epoca, i critici di punta cominciano a notare la giovane attrice e le sue virtù interpretative.

Nell’inseguire la giovane Duse, all’ombra del Vesuvio, sono molti i ritratti descritti nel volume: intorno all’attrice si muovono infatti importanti personaggi della scena teatrale ottocentesca di rilievo nazionale, messi a fuoco ancora una volta grazie ai *Programmi giornalieri*. Si ritrovano i capocomici Enrico Belli Blanes, Antonio Bozzo e Francesco Ciotti con le loro capacità attoriali e impresariali; l’*attor giovane* Flavio Andò, con il quale la Duse lavorerà lungamente nella compagnia del Rossi; la *seconda donna* Enrica da Caprile; la *caratterista* Maria Rosa Guidantoni e Emilia Cito dei marchesi di Torrecuso, nobile e avida proprietaria del Teatro dei Fiorentini. Infine, Giovanni Emanuel che, ancora giovane, notò Eleonora Duse in scena e la fece scritturare insieme al padre Alessandro nella nuova compagnia che stava formando proprio ai Fiorentini. Per averla i due capocomici De Vivo e De Maio versarono alla precedente formazione una multa di ben cinquemila lire.¹⁰ Eleonora si trovò così a lavorare fianco a fianco con Giacinta Pezzana e Achille Majeroni, oltre che con lo stesso Emanuel.¹¹ Nella nuova formazione, il repertorio si complicò e si arricchì di nuovi personaggi, tra i quali quelli tragici di Ofelia, Desdemona, Elettra e Teresa Raquin. Proprio Teresa sarà l’ultima interpretazione della Duse a Napoli, prima di migrare nella Drammatica compagnia della Città di Torino diretta da Cesare Rossi, come *seconda donna* assoluta, con l’obbligo di recitare le parti da prima attrice rifiutate dalla Pezzana. Una versatilità nei ruoli grazie alla quale «la Duse piegherà in parte le caratteristiche del ruolo alle proprie esigenze

⁹ Francesca Simoncini, voce *Duse, Eleonora*, in AMAtI, Archivio Multimediale Attori Italiani, Firenze University Press (<https://amati.unifi.it/S100?idattore=1>, data consultazione 31/01/2023).

¹⁰ Per fugare ogni dubbio, De Vivo e De Maio chiarirono la vicenda con una lettera apparsa sul «Mattino», ma Belli Blanes intentò comunque causa contro la Duse per questo episodio (cfr. *Introduzione*, pp. 55-56).

¹¹ Per un approfondimento sulla Compagnia dei Fiorentini si veda Armando Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Dams-Università degli Studi di Torino, Torino 2002.

Inseguendo la giovane Duse

[...] trasferendo poi anche nel ruolo di prima donna quanto è andata via via elaborando come seconda nel suo primo anno di attività». ¹²

L'affondo introduttivo va di pari passo con la seconda parte del volume, composta dalla trascrizione di seguito del romanzo d'appendice *Volere, potere*, frazionato in novantatré puntate pubblicate sul «Corriere del Mattino» tra il 1880 e il 1881, a firma del direttore del quotidiano partenopeo, Martino Cafiero. La nota biografica, curata a quattro mani da Elena Lenzi e Teresa Megale (pp. 103-110), dona spessore alla figura dello scrittore e dà una necessaria contestualizzazione al lettore, proponendo un approccio più consapevole al testo. L'immersione nelle vicende dell'autore, piuttosto approfondita, tratteggia sia la sua provenienza familiare di derivazione nobiliare, che il suo profilo intellettuale di giornalista militante, impegnato nella denuncia delle condizioni urbanistiche della città, di ideali repubblicani e liberali. Individuo eccentrico e pubblicista instancabile, Cafiero lavora prima per «La Patria», in seguito per la «Gazzetta di Napoli», assumendone poi la direzione; collabora anche col «Fanfulla», e infine incontra il «Corriere del Mattino», del quale assume la direzione dal 1877 al 1884. All'epoca il più importante giornale cittadino, il «Corriere» poteva contare su una tiratura di diecimila copie e su approfondimenti di cronaca cittadina, notizie nazionali e internazionali, e soprattutto su un'ampia parte dedicata alla cultura, sia letteraria che teatrale.

La trascrizione di *Volere, potere*, rigorosamente votata a criteri conservativi, consegna lo stile affettato e sapiente del romanzo d'appendice ottocentesco e la capacità del suo autore di ammaliare lettori e lettrici. Il titolo è mutuato da un volume che ha come tema la possibilità di perseguire un riscatto sociale, ¹³ mentre il romanzo di Cafiero intreccia più storie di vita: da un lato il giovane operaio Ninì che, dopo aver frequentato la casa dell'industriale Augusto Hall, per il quale lavora, ne sposa la figlia; dall'altro il figlio di Hall, di nome Silvio, che sperpera i suoi averi e distrugge la sua vita tra donne e cattivi affari. Sembra quasi che nel titolo l'autore celi la volontà iniziale di raccontare le sorti ascendenti di Ninì, salvo venire poi trascinato nella storia di Silvio e, in particolare, dell'amore seduttivo e appassionato tra l'uomo e l'attrice Lidina, che risulta il centro del roman-

¹² Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma 2007, p. 41.

¹³ Michele Lessona, *Volere è potere*, Barbera, Firenze 1869. Il libro è a sua volta il calco del *best-seller* britannico *Self-help* di Samuel Smiles (1859). Visto il successo dell'opera straniera, Lessona fu incaricato dall'editore Barbera di confezionare un volume con la stessa struttura, ma ambientato in Italia, sul tema del miglioramento della posizione sociale, tramite degli esempi.

zo anche solo per calcolo numerico di pagine dedicate. Nella narrazione, infatti, sono presenti anche altre donne, ciascuna simulacro di un'ideale femminile: Amelia, sposa adultera e madre; Emma, onesta borghese. Ma è Lidina l'unica realmente amata da Silvio.

Un'intrinseca teatralità, che travalica la parola scritta e il tema teatrale, percorre le pagine del romanzo e appassiona con la sua storia a puntate rivolta in particolar modo a un'*audience* femminile, alternando a momenti leggeri, come quelli in cui descrive le schermaglie amorose, altri più tragici. L'ambientazione squisitamente napoletana è precisata da una toponomastica che dona realismo al racconto, dando precise coordinate geografiche al rapporto tra i due amanti. Ma soprattutto, Cafiero è maestro nel celare la realtà dietro l'invenzione e a far scorgere nella storia d'amore per definizione impossibile che racconta, quella controversa e personale con l'attrice Eleonora Duse. Anche se il narratore fa sentire la sua presenza tramite l'utilizzo della terza persona, i toni rivelano una storia intima e sofferta. *Volere, potere* si configura come una fonte letteraria che, analizzata sotto la lente dello studioso, è documento in cui «è incastonata preziosa materia dusiana» (p. 15), poiché Cafiero dissemina lo scritto di riferimenti e indizi, che erano stati oggetto anche dell'attenzione di Gerardo Guerrieri.¹⁴ Il *feuilleton* alimenta così la leggenda che aleggia attorno alla figura di una delle più grandi personalità artistiche del Novecento.

Nel volume sono scandagliate le consonanze tra Lidina e Eleonora, a cominciare dal nome di 'Nennella', vezzeggiativo utilizzato tanto per Lidina quanto per Eleonora Duse; la nascita a Vigevano; la figura del padre attore, che riverbera quella di Alessandro Duse; la scrittura delle lettere, nelle quali echeggia lo stile di scrittura dusiano, noto dagli innumerevoli carteggi che la sua grafomania ci ha consegnato, considerati «di assoluto valore poetico».¹⁵ Tanti piccoli indizi che identificano inevitabilmente le due donne e che forse i più avvertiti lettori dell'epoca riuscivano a cogliere.

L'episodio più tragico narrato nel *feuilleton* è costituito dalla nascita del figlio di Silvio e Lidina, che muore pochi giorni dopo la nascita. La sorte del piccolo, che nella finzione porta il nome premonitore di Faust, lo accomuna al piccolo Mario, figlio di Martino Cafiero che la Duse partorì a Marina di Pisa, dove si era rifugiata, accompagnata dal padre e, forse, da Matilde Serao. Nel romanzo Lidina, abbandonata nel momento di

¹⁴ Il rapporto di Guerrieri con la figura di Eleonora Duse, che lo ha per lungo tempo affascinato con la sua complessità, è sintetizzato nel volume postumo, che raccoglie solo alcuni dei suoi scritti, *Eleonora Duse. Nove Saggi*, a cura di Lina Vito, Bulzoni, Roma 1993.

¹⁵ Cesare Molinari, *L'attrice divina* cit., p. 83.

Inseguendo la giovane Duse

maggiore bisogno dal suo amato, che giunge tardi a far visita a lei e al bambino, sconvolta dall'infelice accadimento, invia a Silvio due ritratti che la raffigurano in una posa materna, ossia mentre tiene in braccio il corpo morente del loro Faust. Poi scompare, e nella finzione è Silvio a cercarla, seguendo le tracce dei suoi viaggi artistici per arrivare a Roma, dove trova quello stesso ritratto materno affisso sui muri della capitale, come immagine utilizzata per la locandina di *Cause ed effetti*, commedia di Paolo Ferrarini nella quale Lidina recita proprio la parte della madre. Silvio acquista tutti i ritratti della donna presenti nello studio fotografico che ne vende le riproduzioni e, scoraggiato, dopo aver sentito che Lidina, nel frattempo, ha stretto un legame con un uomo ben più facoltoso di lui, si ritira in uno sconforto che lo porterà alla tremenda decisione finale. Per Lidina Silvio andrà incontro alla morte, simbolicamente rappresentata da una colata lavica del Vesuvio, che pone l'elemento fuoco come caratterizzante di tutta l'esistenza di Silvio, proprietario di una fonderia di famiglia. Il Vesuvio, non a caso in copertina del libro, è il *deus ex machina* che risolve la colpa, artefice dell'ultima espiazione di Silvio e, forse, anche di quella del suo inventore Cafiero.

Questa la storia che compare sulle pagine del «Mattino», che parrebbe a tratti simile a quella reale tra Cafiero e la Duse. Il Conte Primoli, amico di Eleonora, racconta infatti che anche lei si fosse fatta fotografare con in braccio il figlio morente e come avesse poi inviato il ritratto al padre, provocando la dura reazione di Cafiero che rispedito la foto al mittente siglandola con la scritta «Commediante!».¹⁶ In questi termini, la scelta del giornalista partenopeo di pubblicare una storia così personale sembra avere il sapore della vendetta e, come spesso accade quando si ha a che fare con Eleonora Duse, i piani di realtà e finzione si intrecciano indissolubilmente, mescolando la storia di vita e il romanzo, l'attrice e la donna. La scrittura e la pubblicazione di *Volere, potere* sarebbero quindi un'ulteriore risposta alla ricezione del ritratto, che delinea una vera e propria contesa: «scatti contro parole, fotografia contro editoria» (p. 25). Si configura un altro tema caro alla costruzione dell'immagine pubblica di Eleonora Duse: il consapevole utilizzo della stampa e del mezzo fotografico per veicolare

¹⁶ La storia si evince da alcuni appunti privati del Conte Primoli, pubblicati poi da Gerardo Guerrieri in *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, saggio contenuto nel catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, dal 6 giugno al 6 luglio 1985, ora in Id., *Eleonora Duse. Nove saggi*, cit., pp. 155-234. La lunga amicizia tra i due è testimoniata da un ampio carteggio, edito da Paola Bertolone in «Sarò bella e vincente». *Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018.

la propria immagine, che cammina parallelamente a quella, cara a tutti gli attori ottocenteschi, di sovrapposizione della propria persona al personaggio interpretato. Questo gioco di rispecchiamenti tra l'attrice e il personaggio fatto rivivere in scena, quel rapporto tra teatro e vita in cui il confine è così labile da essere oltrepassato continuamente, potrebbe forse trovare qui un primo parallelo letterario.

La tragica esperienza segnerà non poco Eleonora Duse e il suo rapporto con la maternità, sia vera che agita, così che, con un approccio ante-stanislavskijano di immedesimazione e studio sul personaggio,¹⁷ si imbatte – o cercherà – altre incarnazioni materne, in personaggi a lei cari, come *Denise*, che Dumas *fils* scrive per lei su richiesta (e indicazione) di Primoli¹⁸ e per giungere all'interpretazione del film *Cenere*, in cui a ruoli invertiti, sarà lei a dare la vita per il figlio. Lontani dalla scena, invece, i riflessi letterari del modello dusiano non si fermano a *Volere, potere*: essi sono presenti almeno in un altro racconto di Cafiero, dal titolo *La bambola*,¹⁹ e nella novella di un altro intellettuale che partecipa allo stesso ambiente culturale, Roberto Bracco, in *Leit-motiv*, poi ripubblicata con l'inequivocabile titolo di *Attrice*.

Sotto la patina del romanzo d'appendice e dietro il velo moralistico che caratterizza il modo di pensare del suo autore, si celano dunque consonanze e assonanze, indizi tanto della personalità della Duse, quanto delle sue interpretazioni, tanto che a volte lo scritto «finisce per contenere più il personaggio Duse, così come era stato plasmato dalla ribalta dei Fiorentini che non la sua persona» (p. 101). La pratica, d'altronde, non era sconosciuta a Cafiero, che già in un articolo, pure riportato nell'*Introduzione* al volume, utilizza come maschera letteraria un personaggio interpretato da Eleonora Duse per parlare in maniera velata dell'attrice. Si tratta in un lungo pezzo, che compare sulle pagine del «Corriere del Mattino» il 20 luglio 1879, in cui il giornalista disquisisce lungamente del personaggio shakespeariano di Desdemona, incarnato proprio la sera prima dalla Duse,

¹⁷ È noto quanto Stanislavskij si sia ispirato ai Grandi Attori italiani. Memorabile la sua riflessione sul rapporto della Duse con gli oggetti di scena e, in particolare, sulla lettera della Signora delle Camelie ne *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 149-150 (I ed. it. 1956).

¹⁸ Su questa interpretazione cfr. Laura Mariani, *Il teatro-vita di Eleonora Duse*, in Ead., *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret*, «Teatro e Storia», a. 28, XXI, 2007, pp. 375-381.

¹⁹ Testo in Rossana Melis, *Tra fascino e ossessione: Eleonora Duse nei racconti di Martino Cafiero*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di Simone Magherini e Pasquale Sabbatino, 2 voll., Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, vol. I, pp. 295-308.

senza soffermarsi mai sull'interpretazione ancora recente, ma scrivendone in maniera velata.²⁰

Di questa duplicità tra realtà e finzione è pieno il romanzo, nelle cui pagine il profilo di Lidina ha un'evoluzione in negativo: all'inizio è un'impacciata giovane che, con sincero amore, si dà a un uomo che la ammalia e la raggira: «povera creatura un po' da strapazzo e un po' da parata» (p. 140) che «nel fondo, non è cattiva, l'hanno dirupata» (p. 148). Più in là nel romanzo, però, Cafiero la condanna senza appello stigmatizzando il mestiere con parole dure e tratteggiandolo in un eccesso stereotipico che verte proprio sul duplice rapporto tra teatro e vita e, in particolare, sul sapiente utilizzo della menzogna da parte delle attrici che, fingendo in scena, possono farlo senza nessuno scrupolo anche nella vita. Lidina cerca più volte di difendersi da questa accusa infamante, come quando dice «Le bugie le possono dire, le debbono dire – le dicono – le donne oneste. Per noi, sono un lusso inutile. Esse hanno tanto da perdere! – noi – che cosa dobbiamo salvare?» (p. 139) ma ormai la sua condanna è dietro l'angolo e i fatti narrati lo confermano. Nella puntata del 1 dicembre 1880 Cafiero interrompe la narrazione per una considerazione sulle donne. Le divide in categorie, e ne individua la più pericolosa: la donna di teatro, poiché «il teatro le attira, le travolge, le assorbe, le trasforma, le va spogliando a mano a mano di tutte le qualità del loro primo essere, conservandone la bellezza, vestendola di nuove manifestazioni, di nuove seduzioni, di nuovi colori. È come un crogiuolo alla rovescia» (p. 302). Quella di Cafiero è una ferma condanna alla dissimulazione e alla vita dell'attrice che, risucchiata dall'arte, perde sincerità e vive nella perenne finzione. Tanto che il romanzo termina con l'immagine lapidale dell'attrice, immune ai drammi che la vita le ha inferto e senza pietà alcuna per la sorte di Silvio, che «dopo sette anni da questa triste storia, Lidina – recitava» (p. 362). Cafiero fa della donna simulacro, personaggio emblema dell'attrice che, in quanto tale, porta in sé l'antico stigma che accompagna da secoli questo mestiere.

La lettura del *feuilleton* come fonte indiretta dello spettacolo, avviata da Gerardo Guerrieri,²¹ nell'edizione in oggetto viene restituita integralmente per la prima volta al lettore critico. Attraverso l'approfondito saggio, infatti, è suggerita un'ampia chiave di lettura, che guida il lettore nel contesto ma che, grazie al rapporto diretto con la fonte, lascia uno spazio di

²⁰ Il testo è riportato nell'*Introduzione*, pp. 76-78. Come suggerito da Teresa Megale, il riserbo sull'interpretazione dusiana era probabilmente dovuto alla scarsa riuscita del personaggio.

²¹ Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda* cit., pp. 155-234.

interpretazione. Nel volume sono individuati alcuni temi nodali, sia della carriera di Eleonora Duse che dello spettacolo ottocentesco, messi a fuoco sotto una lente di acuta riflessione: l'utilizzo della fotografia e della stampa, grazie a una nascente consapevolezza nell'impiego di questi mezzi; l'esperienza materna delle attrici, avversata o mancata, che mal si accorda con lo stile di vita da esse praticato e le necessità del mestiere, tema attualissimo e antico insieme; l'importanza delle riviste e dei periodici come oggetto di studio per la conoscenza e la ricostruzione del teatro ottocentesco. Le fonti valorizzate in questo volume sono infatti per la maggior parte desunte da stampe periodiche, anche se caratterizzate da una fisionomia completamente diversa, a cominciare dalle due principali: il romanzo a puntate, ricavato dalla pagina culturale di un quotidiano, e i *Programmi*, mappa dello spettacolo partenopeo del secolo XIX.

Singolare come, per un paradosso del destino, il grande transatlantico Duilio che, con la bandiera a mezz'asta, trasportava la salma rimpatriata della Divina dagli Stati Uniti attraccò il 10 maggio 1924 proprio a Napoli. A piangerla le sue vecchie conoscenze, Matilde Serao e Roberto Bracco, che scrisse sulle colonne del «Mattino»: «Napoli, dove furono scorti e trasmessi alla storia i segni antelucani dei suoi prodigi sublimi e dove ella tornava sovente come a una fonte di tenerezza e di fedeltà per sentire il conforto nelle sommesse reminiscenze».²²

²² s.a., *Il saluto di Roberto Bracco*, «Il Mattino», anno XXIII, n. 113, 11-12 maggio 1924.

Abstracts

The uninterrupted performance. Actors spectators and Artificial Intelligence in the fictional space of social media

(Maria Grazia Berlangieri)

This paper proposes overcoming the active/passive paradigm that does not fully comprehend the complexity of the current technological context in which the spectator biosphere is immersed today. The spectator/user is engaged in an uninterrupted performance that produces digital documents thanks to the incessant nature of online communication, which is characterized by an all too underestimated fictional imprint. The notion of technology as a mere “tool” and digitisation as a mere “copy” of the real is also inadequate. The advent of digital recording and widespread archivability force human beings to take a new step in the relationship with the artificial, especially with the development of Artificial Intelligence (AI), which will determine another crucial page of the “digital turn” in the coming years. This paper focuses on two main aspects. Firstly, the macro-processes underlying the capitalization processes of what the philosopher Maurizio Ferraris defines as “documankind”. Secondly, through some “liminal” case studies, the essay examines how the roles of actors and spectators are increasingly subject to interference within social media and digital technologies, to which we now add the “rewriting of reality” by the mass diffusion of AI. While AI can be a guarantee of enormous scientific progress, if unregulated, it can also be the trigger for destructive processes and for the appropriation of cultural and artistic skills that have always been the responsibility of “human capital”. Everything passes not from the dichotomous stance that opposes humanity and artificiality but from the mature acceptance of their natural hybridity and the promotion of an active understanding of the complex phenomena of digitization, particularly in the humanities and not least in the field of performance studies.

«The play is full of echoes». The directorial vocation of Samuel Beckett

(Grazia D'Arienzo)

Samuel Beckett's activity as director of his own plays has received critical attention relatively late within the composite field of Beckett studies: if the

first stagings signed by the playwright date back to the second half of the 1960s, the essays that examine them – apart from the direct testimonies of his assistants, who appeared on the sidelines of the plays themselves – do not precede the 1980s. Beckett's experience as a stage director tends to be considered secondary in his artistic itinerary, overshadowed as it is by his extraordinarily innovative dramatic production. One fact, however, seems to be overlooked: as his creative process proceeds, writing practice and stage practice are set to become increasingly interrelated dimensions, until the moment when the author decides to take possession of the instruments offered by the stage and to attribute to himself the role of director. Through the examination of his theatrical notebooks and revised texts, this paper aims to reflect on the design devices developed by Beckett during the staging of his plays. The analysis of the productions signed at the Schiller Theater in Berlin will reveal the peculiar characteristics of Beckett's directing practice, focused on a rhythmic texture that interconnect gesture and movement, stage space as well as the verbal matter.

Ich fordere die Merzbühne. *Theatre in Kurt Schwitters' idea of total art*
(Donatella Mazza)

Donatella Mazza ha conseguito la laurea in Lingue e Letterature Straniere e il dottorato in Germanistica (1993) con una tesi sull'immagine letteraria e iconografica del bambino nel Romanticismo tedesco. Dal 1994 è docente di Lingua Tedesca (Udine, Vercelli, dal 2005 Pavia). Si è occupata tra l'altro di storia della lingua, con particolare interesse per i momenti di cambiamento (Riforma, Romanticismo, Avanguardie), di analisi linguistica di testi letterari, soprattutto teatrali (il teatro di Kokoschka, August Stramm, Elfriede Jelinek, Karl Valentin) e di traduzione. Fra i suoi interessi di didattica della lingua si segnala l'uso di tecniche teatrali nell'insegnamento linguistico.

«*Je suis encore vivant!*»: *Notes on Carmelo Bene's Caligola*
(Carlo Alberto Petrucci)

The Italian actor, film director and thinker, Carmelo Bene (1937-2002) is one of the greatest figures of Italian theatre of the XXth century. Bene made his debut in Albert Camus' *Caligula* in 1959 and later presented two other versions of the play: a recital in Florence (1960) and a second edition staged in Genova in 1961, which had been until now neglected by the critic. The article focuses on the three editions of *Caligula* and although Bene's later rejected the early years of his activity, it argues that it is instead possible to establish a continuity between the beginning of his career and his mature productions.

The Lepage Affairs. Representation and presence in the scenario of the SLĀV and Kanata controversy
(Daniela Sacco)

The controversy that erupted following the accusation of cultural appropriation triggered between 2018 and 2019 by Robert Lepage's plays *SLĀV* and *Kanata* is analysed in the Canadian context and in the political and cultural specificity of Quebec. Favouring the lens of Performances Studies, the polemic, as a symptom of a social malaise, is studied as a performance and reveals a scenario of embodied imaginaries within which to observe a crisis of the worldview built on the power relationship between a majority identity and minority otherness. The conflict between representation and presence within the living arts reveals the erosion of the mimetic paradigm of representation: it is the immanent body on the stage of the actor belonging to a historically oppressed minority that demands an ethics of representation.

"Pills" destined for the airwaves: Proesies by Sardelli, Filidei and Crousaud
(Anna Scalfaro)

The essay focuses on a cycle of very short pieces (one to two minutes) by Francesco Filidei for soprano solo on texts from Federico Maria Sardelli's collection *Proesie*. During the lockdown, the composer created one musical *Proesia* per day; the singer Jeanne Crousaud performed them on video, taking care of a particular staging for each one, and posted them on Facebook. Through Sardelli's ironic, surreal and often irreverent lyrics, Filidei intended to express through music the (emotionally variable) psychological impact of quarantine. Starting by highlighting some of the salient features of the composer's musical writing - the sophisticated formal construction of these (only apparently disengaged) pieces, in which moment after moment the slight alterations of pitches and rhythmic values take on a gestural value - the essay will dwell on the particular qualities of the staging, curated by Crousaud in agreement with Filidei. Each video, in fact, involves an appropriate realisation, connected to the meaning of the literary text and the gestural implications of the music. Finally, it will be highlighted how the characteristics of extreme brevity and the playful-ironic aspects of these performances are particularly suited to the audiovisual medium of the social network.

Gli autori, le autrici

Maria Grazia Berlangieri is Assistant Professor in Theatre Studies and Digital Technologies at the University of Rome Sapienza where she obtained her PhD in Digital Technologies for Performance Research. Her current research areas are the history and aesthetics of 20th-century Italian theatre, narrative visualization of data collected in the performing arts, analysis through motion capture technologies of actors-dancers movements, Artificial Intelligence for Cultural Heritage, and transmedia narration. She participated as a researcher in the European project ‘Eclap, European Collected Library of Artistic Performance’ and the ERC project INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979). She is the scientific head of the Artificial Intelligence and Machine Learning Laboratory for the Digital Humanities (LABS- Sapienza). She teaches Writing for the Live Performance at Sapienza University of Rome. Among others, she has published *Il Teatro dell’Università di Roma 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Bulzoni Editore (2016), *Performing Space. Lo spazio performativo e l’hacking digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Bordeaux Edizioni (2021).

Grazia D’Arienzo è Ricercatrice Rtd-A presso l’Università degli Studi di Salerno. È stata visiting researcher presso la Universidad de Zaragoza. È autrice della monografia *Renato Carpentieri. Lattore, il regista, il dramaturg* (Liguori, 2018) e ha curato il volume *Hypokritès Teatro Studio fra scena, performance e territorio* (Delta 3, 2020). Il suo saggio *Rimediazioni. L’eredità beckettiana nel teatro digitale (1995-2009)* è risultato finalista al Premio “Opera Critica” 2021. Membro del Comitato redazionale di «Rifrazioni/Sinestesiaonline», ha pubblicato articoli in riviste teatrali nazionali e internazionali. I suoi interessi di ricerca vertono sugli allestimenti delle opere di Samuel Beckett, sulle tangenze fra dispositivo scenico e tecnologia, e sul teatro napoletano dell’Ottocento.

Donatella Mazza ha conseguito la laurea in Lingue e Letterature Straniere e il dottorato in Germanistica (1993) con una tesi sull’immagine letteraria e iconografica del bambino nel Romanticismo tedesco. Dal 1994 è docente di

Lingua Tedesca (Udine, Vercelli, dal 2005 Pavia). Si è occupata tra l'altro di storia della lingua, con particolare interesse per i momenti di cambiamento (Riforma, Romanticismo, Avanguardie), di analisi linguistica di testi letterari, soprattutto teatrali (il teatro di Kokoschka, August Stramm, Elfriede Jelinek, Karl Valentin) e di traduzione. Fra i suoi interessi di didattica della lingua si segnala l'uso di tecniche teatrali nell'insegnamento linguistico.

Carlo Alberto Petruzzi è un PhD student in Italian Studies alla University of Reading. I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura italiana, il teatro e l'opera. Ha curato il volume *Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)* che ha ricevuto il "Premio Carmelo Bene" dalla Città di Campi Salentina ed il libro di Mario Masini *I miei film con Carmelo Bene*. Ha tradotto in italiano scritti di Guillaume Apollinaire e dei fratelli Goncourt ed ha fondato *Italian Opera Librettos with Precise Word-by-Word Translation*, la prima collana di libretti d'opera in traduzione cinese. Ha pubblicato su «California Italian Studies», «Italica», «Journal of Italian Cinema & Media Studies» e «Mimesis Journal».

Daniela Sacco è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso IUAV, Università di Venezia. È stata Marie Skłodowska-Curie Research Fellow, nell'ambito dell'European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme, presso l'Università degli Studi di Milano e l'UQAM, Université du Québec à Montreal, dove ha insegnato presso l'École supérieure de théâtre nel 2019 e 2022. Tra le sue pubblicazioni: *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo* (2012); *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio* (2013); *Goethe in Italia: formazione estetica e teoria morfologica* (2016); *Tragico contemporaneo: forme della tragedia e del mito nel teatro italiano [1995-2015]* (2018).

Anna Scalfaro. Professoressa associata al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, insegna Filosofia ed Estetica musicale nel corso di laurea DAMS. Diplomata in pianoforte, si è specializzata in musica da camera all'Accademia "Incontri con il Maestro" di Imola. Alla storia della musica contemporanea e alla pedagogia e divulgazione della musica, campi primari della sua ricerca, ha dedicato, oltre a diversi saggi e articoli, le due ultime monografie *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri* (Milano 2014), *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)* (Udine 2020).

Mimesis Journal Books

Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani (2023)
Juliet Guzzetta

Questo libro è un'analisi del teatro di narrazione, un'estetica e un genere di rappresentazione italiano che rivisita eventi storici di rilevanza nazionale da prospettive locali, attingendo al ricco rapporto tra esperienze personali e resoconti storici. Con l'ausilio di ricerche presso gli archivi privati dei principali narratori – artisti che sono sia autori che interpreti della loro opera – la tesi di Juliet Guzzetta è che la pratica insegna al pubblico che la gente comune non è semplicemente testimone della storia bensì partecipa della sua creazione. Il teatro di narrazione è emerso in Italia all'epoca delle proteste degli operai e degli studenti, del terrorismo interno e del progresso sociale degli anni Settanta. Sviluppando lo stile del teatro politico di Dario Fo e Franca Rame, influenzati da Jerzy Grotowski e Bertolt Brecht, e sulla scia delle tradizioni dell'improvvisazione a ruota libera autore-attore della commedia dell'arte, i narratori hanno creato una nuova forma di teatro popolare che è cresciuta di importanza negli anni Novanta e continua a ottenere consensi. Guzzetta delinea la storia del teatro di narrazione, ne contestualizza le origini – sia politiche che intellettuali – e attribuisce un ruolo centrale ai contributi di Teatro Settimo, un gruppo teatrale che precedenti studi hanno trascurato. Analizza inoltre gli esperimenti di questo genere in televisione e nei media. Primo libro in inglese interamente dedicato all'argomento, e ora tradotto in italiano, *Il teatro di narrazione* utilizza letture attente e un'ampia varietà di fonti primarie al fine di analizzare le tecniche utilizzate dai narratori per rifare la storia – un procedimento che rivela come la storia stessa sia un teatro di narrazione.

Animal performance studies (2022)
a cura di Laura Budriesi

Indagare la dimensione dell'animalità nella storia degli studi teatrali implica la pluridisciplinarietà che è parte della nuova teatrologia, da sempre in dialogo con le scienze umane (antropologia, sociologia, semiotica) e con le neuroscienze. L'intento di questa raccolta di saggi è quello di iniziare a tracciare una storia del teatro come storia mista umana e non-umana – per la quale si rende necessario un dialogo con le scienze naturali, in parti-

colar modo con l'etologia e con la zooantropologia, e di riattraversare in modo fruttuoso l'intera storia dei generi performativi, all'interno dei quali le performance interspecie si rivelano come una pratica originaria e costitutiva. In questo senso l'ottica sperimentale e multidisciplinare dei Critical Animal Studies risulta il terreno comune attraverso cui sono organizzati i contributi che compongono il volume e che spaziano dalla teoria della performance, all'etnoscenologia, dalla zooantropologia alla zoosemiotica, dalla filosofia all'etologia, senza tralasciare il punto di vista degli artisti della scena contemporanea.

On reenactment: concepts, methodologies, tools (2022)

a cura di Cristina Baldacci e Susanne Franco

This book brings together dance and visual arts scholars to investigate the key methodological and theoretical issues concerning reenactment. Along with becoming an effective and widespread contemporary artistic strategy, reenactment is taking shape as a new anti-positivist approach to the history of dance and art, undermining the notion of linear time and suggesting new temporal encounters between past, present, and future. As such, reenactment has contributed to a move towards different forms of historical thinking and understanding that embrace cultural studies – especially intertwining gender, postcolonial, and environmental issues – in the redefinition of knowledge, historical discourses, and memory. This approach also involves questioning canons and genealogies by destabilising authorship and challenging both institutional and direct forms of transmission. The structure of the book playfully recalls that of a theatrical performance, with both an *overture* and *prélude*, to provide space for a series of theoretical and practice-based insights – the solos – and conversations – the duets – by artists, critics, curators, and theorists who have dealt with reenactment. The main purpose of this book is to demonstrate how reenactment as a strategy of appropriation, circulation, translation, and transmission can contribute to understanding history both in its perpetual becoming and as a process of reinvention, renarration, and resignification from an interdisciplinary perspective.

Il teatro di Stefano Massini (2022)

Angela Zinno

In poco più di vent'anni, Stefano Massini ha prodotto e continua ad oggi, a produrre una singolare quantità di testi drammatici, riscritture e adattamenti teatrali che propone personalmente o attraverso la firma di

regie nazionali e internazionali. La presente pubblicazione è una indagine attraverso questo primo identificato corpus; una preventiva analisi strutturale che vuole offrire uno sguardo non tanto tassonomico quanto esemplificativo e strumentale di una modalità drammaturgica che si è spinta bel oltre i confini continentali. Forma, poetica e stile i tre macro-approcci attraverso cui si muove lo scandaglio di questa caccia al “punto di fuga” di una scrittura teatrale in cui complessità e semplicità rappresentano una istanza univoca e necessaria; una drammaturgia eterogenea e vasta di cui – linearmente – si è qui tentato di mettere in luce dinamica espressiva e funzionamento narrativo.

Arte orale. Poesia, musica, performance (2020)

a cura di Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri

Trasversalmente, arte orale è ogni genere artistico che faccia uso della voce: antico o moderno; occidentale o extra-occidentale; popolare o autoriale; non scritto (nell’accezione consolidata della “tradizione orale”) oppure anche scritto; non mediato oppure mediato dalla tecnologia audiovisiva; in tempo reale o differito; *in loco* o a distanza; linguistico o anche non linguistico; genere puro (poesia, vocalizzo extraverbale) o misto (teatro, melologo, canzone). E in generale è forma significativa ma insieme anche materiale presenza, sonora e corporea. Questo volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi nel maggio 2019 presso l’Università IULM di Milano, che alle ordinarie sessioni accademiche affiancava anche “sessioni performative” artistiche. La prospettiva è necessariamente interdisciplinare: l’oralità è trattata come l’elemento comune che caratterizza arti diverse quali la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (ad esempio il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il *poetry slam*, la *vocal performance art*. Sono convocati a dialogare studiosi di differente estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, (etno)musicologia, storia del teatro, *performance studies*. L’interazione dei vari punti di vista consente di affrontare l’oralità nella sua valenza trasversale e, al tempo stesso, negli aspetti specifici propri di ciascuna espressione artistica.

Il teatro gay in Italia. Testi e documenti (2019)

Antonio Pizzo

La messa in scena della *Traviata Norma* a Milano nel 1976 apre la breve stagione del “teatro gay” in Italia. Dieci anni dopo, con *Fascistissima* del

KGB&B al Cassero di Bologna, si chiude il periodo del teatro omosessuale militante: le tematiche elaborate in quegli anni, così come gli stili e i codici scenici consolidati nell'ambito culturale LGBT, continueranno a esercitare la loro influenza negli anni a venire, non solo a teatro ma anche nel cinema e nei media. Questo volume raccoglie otto testi che formano una sorta di "canone" del teatro omosessuale in Italia e aggiunge due importanti testimonianze coeve, apparse sulla rivista «Scena», che restituiscono il clima culturale nel quale nacquero quelle opere. L'inquadramento storico è agevolato da brevi schede che precedono ogni testo e da una larga introduzione che descrive lo sviluppo della tematica omosessuale negli anni precedenti, focalizzando l'attenzione su quattro importanti lavori: *La governante*, *Anima Nera*, *L'Arialdia*, *Persone naturali e strafottenti*.

Crescere nell'assurdo. Uno sguardo dallo Stretto (2018)

a cura di Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia

In che modo può l'arte affiancarsi alla crescita e stimolare l'immaginario mantenendo una funzione critica? «Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto» indaga queste domande, formulate da Altre Velocità all'interno del progetto «Crescere spettatori», e le relaziona allo Stretto di Messina, dove processi contraddittori di simbolizzazione e di erosione dell'identità storica convivono con strascichi di un patrimonio popolare ancora vitale e con forme di resistenza culturale. Coniugando un ricco apparato iconografico con le parole di studiosi, critici e prestigiosi artisti del panorama messinese, il volume ripercorre le tracce di un tempo perduto di cui pensiero e arte rinnovano la memoria e la capacità di azione, andando incontro al territorio. Propone, così, un cammino che ci interroga sulle forme, oltre che sui contenuti, di un'educazione al pensiero critico dentro e fuori dalle istituzioni scolastiche e universitarie.

Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative (2018)

Edoardo Giovanni Carlotti

Esperienza e coscienza sono concetti in grado di collegare approcci all'emozione estetica distanti per impostazione e cultura come quelli del pensiero indiano medioevale, della teoria psicologica vygotskijana e delle moderne neuroscienze cognitive. Le arti performative costituiscono un campo di studio ideale per cercare di individuare gli elementi che identificano l'esperienza estetica come fenomeno peculiare del comportamento umano, ove i dati della percezione sono elaborati nel contesto di uno stato della coscienza distinto da quello quotidiano. Ogni indagine di questo fenomeno, che oltrepassa il mero interesse artistico, deve necessariamente articola-

larsi secondo un approccio interdisciplinare, armonizzando dati empirici e fenomenologici all'interno di definite coordinate storico-culturali.

La parata dei fantasmi (2018)

Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realistici di corpi in azione, in realtà ombre, fantasmi, spettri, prima muti, poi parlanti, suscetibili a piacere a ogni proiezione, con il solo limite d'essere condannati a ripetere ogni volta gli stessi gesti, a pronunciare le stesse parole. Eppure questo limite non è solo una condanna, non è solo ripetizione, non ricalca necessariamente i sentieri dell'identico. Il cinema, in certi casi, è in grado di veicolare con le sue immagini qualcosa come una quintessenza, e quelle ombre, quegli spettri, quei doppi, sono in grado di dirci, sul nostro corpo, sul rapporto con il mondo, sui movimenti, sui gesti, sul tempo, sull'identità, sulla memoria, sul mito, qualcosa di rilevante anche sul piano filosofico.

La conférence des sept parfums (2017)

Pierre Guicheney

“Au début des années 1980, à l'occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c'est possible, leur garde-robe, j'avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s'exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d'identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l'espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d'adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j'ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j'ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu'à aujourd'hui”.

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec

les génies gnawa au Maroc, la forêt sacrée d'Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne : dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (2016)

François Kahn

«Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n'avait pas l'intention d'écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l'un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage : martyr (auto-exposition totale) et trahison. C'est son vécu qui accueille l'écho d'une présence et la trace d'une transmission ; c'est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle : comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérait l'enseignant : un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l'ego. Il n'est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs». (Antonio Attisani)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)

Raffaele Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti "esperimenti di modernità" del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantesimo anniversario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo "nuovo" e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un "fuoco inesauribile") valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione "simpatica" che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrucci

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo

libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".

Arte performativa tra natura e culture (2014)

Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinarsi l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre

si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'esperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)

Antonio Attisani

«Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di 'storia del teatro' (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua 'santità' a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile». (Florinda Cambria)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente (2012)

a cura di Antonio Attisani

Il XXI secolo è destinato a diventare il 'secolo di Grotowski' perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all'insegna dell'incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

SAGGI

La performance ininterrotta. Attori spettatori e Intelligenza Artificiale
nello spazio fictional dei social media

Maria Grazia Berlangieri

«The play is full of echoes». La vocazione registica di Samuel Beckett

Grazia D'Arienzo

Io esigo la Merzbühne. Il teatro nella idea di arte totale di Kurt Schwitters

Donatella Mazza

«Je suis encore vivant!». Note sui *Caligola* di Carmelo Bene

Carlo Alberto Petrucci

L'affaire Lepage. Rappresentazione e presenza nello scenario della polemica
su *SLAV* e *Kanata*

Daniela Sacco

“Pillole” destinate all'etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Anna Scalfaro

PUNTI DI VISTA

Cosmogonia Tanguy

Jean-Paul Manganaro

LETTURE E VISIONI

Valerian Svetlov e la danza ai tempi di Djagilev

Aurora Egidio

Inseguendo la giovane Duse

Antonia Liberto

aAaAaAaAaAaAaAaAa



Studi
um