

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 9, n. 2

dicembre 2020

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 9, n. 2
dicembre 2020

direttore **Alessandro Pontremoli**
vicedirettore **Antonio Pizzo**

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
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 Università degli Studi di Milano

comitato editoriale

Edoardo Giovanni Carlotti
Roberta Carpani
Livia Cavaglieri
Fabrizio Deriu
Valentina Garavaglia
Fabrizio Fiaschini
Susanne Franco
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Armando Petrini
Annamaria Sapienza
Stefano Tomassini

segreteria di redazione

Giacomo Albert, Emanuele Giannasca,
Leonardo Mancini, Matteo Tamborrino

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2020 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 9791280136367

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis9-2
e sulla piattaforma <https://journals.openedition.org/mimesis/>

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

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 9, 2 (dicembre 2020)

EDITORIALE

Se tutti i teatri chiudessero 5
Alessandro Pontremoli

SAGGI

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?».
Musica intuitiva e libera improvvisazione
ai Corsi estivi di Darmstadt 1969-1970 7
Pietro Cavallotti

Aspettando Godot e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci 25
Maria Grazia Berlangieri

Per una tradizione dell'opera di Franco Scaldati.
Totò e Vicé, Assassina e Ombre folli secondo Randisi-Vetrano 45
Domenico Giuseppe Lipani

'Un mare di parole' tra Assoli e Udunda Indina
Il plurilinguismo "malato" di Leo e Perla
nella fase di rientro capitolino 63
Matteo Tamborrino

Contro l'egemonia di genere
Il voguing come danza di resistenza. 91
Andrea Zardi

Uova fatali (parte I)
Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo
negli anni della formazione (1924-1928) 111
Massimo Lenzi

PUNTI DI VISTA

Esplorare la commedia romantica shakespeariana
al Silvano Toti Globe Theatre di Roma
Conversazione con Loredana Scaramella (parte prima) 129
Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

<i>Il tango patrimonio culturale immateriale</i>	
<i>Intervista a Pablo Moyano e Roberta Beccarini</i>	145
Elisa Anzellotti	
LETTURE E VISIONI	
<i>Inconscio mimetico e “attori signori”</i>	
<i>Sul progetto di ricerca HOM: Homo Mimeticus</i>	153
Fabrizio Deriu	
ABSTRACTS	163
GLI AUTORI	167
RICEVUTI E IN LETTURA	171
MIMESIS JOURNAL BOOKS	173

Se tutti i teatri chiudessero

Alessandro Pontremoli

L'arte non è che il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costruire la sua vita come una forma di vita: la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista, in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità.
Giorgio Agamben¹

Quando ero studente di Storia del teatro all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, molti anni fa, colpì fortemente la mia immaginazione una delle provocazioni che il mio maestro Sisto Dalla Palma era solito lanciare a lezione. Suonava più o meno così: «Immagiate se tutti i teatri chiudessero. Ecco: il teatro continuerebbe ad esistere?».

Incredibile, in quegli anni, sarebbe stato anche solo ipotizzare lo scenario che il Professore proponeva come qualcosa di assurdo, paradossale, distopico.

Ebbene, oggi tutti i teatri hanno chiuso: esisterà ancora il teatro?

Per quello che ho imparato proprio da Sisto Dalla Palma, in tanti anni di frequentazione e discepolato, a questa angosciante domanda rispondo: possono chiudere i teatri, possono morire gli spettacoli, possono «crepare gli artisti», ma il teatro non solo esiste, ma continuerà ad essere quella potente esperienza dell'umano, fintanto che almeno due persone saranno l'una di fronte all'altra.

Per capire cosa succederà al teatro da oggi in avanti non credo sia richiesto un ripensamento dello statuto della corporeità, perché dal punto di vista fenomenologico esso rimane antropologicamente una costante: nel teatro la persona è una invariante fondativa.

Lo statuto del corpo, con la sua ambiguità costitutiva, che si muove chiasmaticamente fra soggetto/oggetto, natura/cultura, io/mondo, dovrà essere piuttosto il punto di partenza per ritrovare lo stato di necessità originario che ha generato, nelle varie comunità del mondo, le più disparate epifanie di ciò che il teatro è: una messa in forma della esperienza e della relazione.

Ed è quest'ultima a dover essere ripensata e a cui dare una nuova forma, rigenerando quella dialettica dello sguardo cui abbiamo rinunciato nella costituzione del sé, frapponendo fra noi e l'altro ogni sorta di schermo e mediazione.

¹ Giorgio Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 28.

La distanza imposta dall'attuale pandemia sarà sempre, nel teatro, inferiore a quella di ogni altro strumento di comunicazione, una distanza che lo sguardo impone per collocare l'altro in un orizzonte e in una profondità, e non schiacciarlo nella vicinanza assolutizzante della pornografia.

Tre strade intravedo nel futuro e tutte mi vengono indicate dalla sapienza dei maestri.

La prima ci è indicata da uno dei padri della storiografia teatrale, Mario Apollonio², secondo il quale il teatro è quel movimento che si genera all'interno del ternario drammaturgico: come accade in montagna quando una nube bassa ti preclude la vista del sentiero, è il coro a individuare in un altro i suoi occhi, quelli di chi, nella distanza massima permessa dallo sguardo, è in grado di andare sempre in avanscoperta alla ricerca del cammino.

Una seconda via è quella dell'alleanza dei corpi, di cui parla Judith Butler³ in un suo recente saggio: quella speranza performativa che nel rispetto della distanza, che è anzitutto una necessità di orizzonte prima che una profilassi strategica, deve tornare a ripopolare lo spazio pubblico delle nostre città, come manifestazione di una rinnovata necessità festiva e di nuova tattica di resistenza politica, che rivendica voce e presenza per tutti «coloro che sono considerati “inammissibili” nella sfera dell'apparizione»⁴.

In terzo luogo, è indispensabile tornare a pensare con serietà e caparbia ad uno dei fondamenti della civiltà e della convivenza fra gli uomini, vale a dire alla relazione e restituirle tutte le peculiarità e l'efficacia derivanti dalla sua matrice teatrale e ludica: solo così si può immaginare di risvegliare il desiderio, tanto assopito quanto ridotto a coazione a possedere e consumare, che dal dopoguerra ad oggi ha progressivamente svuotato i teatri non meno che le chiese. Solo il desiderio muove a compiere quell'azione che nel teatro è un agire trasformativo, del coro e del singolo, un agire che non è solo di chi sale sul palcoscenico di un teatro, ma è soprattutto una responsabilità altrettanto forte per chi si pone di fronte, per chi agisce solo guardando, ma contribuisce al cambiamento di sé e del mondo con la dialettica del suo sguardo riconoscente nel momento dell'altrui riconoscenza.

In questo modo, come suggerisce Jacques Rancière, gli «atti estetici» del teatro saranno, «come configurazioni dell'esperienza, capaci di far sorgere nuovi modi di sentire e di indurre nuove forme di soggettività politica»⁵.

² Mario Apollonio, *Studi sul ternario drammaturgico. I. Storia dottrina prassi del coro*, Morcelliana, Brescia 1956.

³ Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, trad. it. di F. Zappino, nottetempo, Milano 2017.

⁴ Ivi, p. 83.

⁵ Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, trad. it. di F. Caliri, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 7.

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

Musica intuitiva e libera improvvisazione ai Corsi estivi di
Darmstadt 1969-1970.

Pietro Cavallotti

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, i Ferienkurse di Darmstadt,¹ luogo tradizionalmente privilegiato di incontro e confronto dell'avanguardia musicale, furono teatro di un fugace ma intenso dibattito sulle implicazioni estetiche, performative e politiche della libera improvvisazione. Fugace perché si esaurì nell'arco di un paio di edizioni, intenso perché segnò un punto di rottura tra docenti e partecipanti, coinvolgendo il compositore più rappresentativo di quegli anni, e cioè Karlheinz Stockhausen – al quale Ernst Thomas, secondo direttore dei corsi estivi, affidò il compito di mantenere alto il livello qualitativo della manifestazione e garantire continuità con il decennio precedente, quegli “eroici” anni Cinquanta che, sotto la guida di Wolfgang Steinecke, fondatore e primo direttore dei corsi, accompagnarono e promossero la nascita e lo sviluppo del pensiero seriale.

Per la verità, nel pluralistico panorama in cui si muoveva la musica occidentale d'avanguardia alla fine degli anni Sessanta, l'improvvisazione era una delle manifestazioni meno adatte a essere tematizzate a Darmstadt. I Ferienkurse erano storicamente un luogo legato al concetto di opera d'arte autonoma, in cui di preferenza si parlava di tecnica compositiva, si discuteva di musica a partire dall'analisi delle partiture. L'improvvisazione, quantomeno nelle sue forme più radicali, proposte da interpreti/compositori strettamente legati alle poetiche d'avanguardia, sposta l'attenzione su aspetti assai differenti. Condivide con il pensiero seriale e la musica informale, di cui è al contempo emanazione e via di fuga, la ricerca sperimentale di sonorità nuove e il rifiuto di qualsiasi categoria stilistica o formula tradizionale, già udita, ma spinge all'estremo l'importanza della dimensione performativa. L'interazione tra i membri di un gruppo strumentale che improvvisa può avvenire soltanto attraverso il livello visivo ed acustico: in assenza di scrittura,

¹ Il presente testo si basa sulla ricerca compiuta nell'ambito del progetto “*Ereignis Darmstadt*”. *Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964–1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum*, che dal settembre 2011 dirigo insieme a Dörte Schmidt presso l'Universität der Künste di Berlino, con la collaborazione di Kim Feser e Susanne Heiter. Vorrei qui ringraziare i miei colleghi per le proficue discussioni e i preziosi suggerimenti e l'archivio dei Ferienkurse, l'Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD), per la disponibilità con cui ha supportato la nostra ricerca.

oltre ovviamente ai suoni prodotti, sono gli sguardi, i gesti, l'azione corporea sugli strumenti a garantire la possibilità di comunicazione tra gli interpreti nella realizzazione di un'opera a tutti gli effetti momentanea, che si dissolve con la fine della performance.²

Inoltre l'improvvisazione smonta il tradizionale rapporto gerarchico tra compositore e interprete, si configura come il prodotto di un collettivo, e assume dunque implicazioni che investono la sfera politico-ideologica. Alcuni dati basteranno a fornire un quadro di massima sulla straordinaria proliferazione di gruppi d'improvvisazione nel contesto della musica d'avanguardia degli anni Sessanta: nel 1964 si forma a Roma il gruppo Nuova Consonanza intorno a Franco Evangelisti (componenti: Mario Bertoncini, Walter Branchi, John Heineman, Egisto Macchi ed Ennio Morricone, con la partecipazione occasionale di Roland Kayn e Ivan Vandor), e un anno dopo a Londra AMM (fondato dai musicisti jazz Lou Gare, Eddie Prévoist, Keith Rowe; Cornelius Cardew e Lawrence Sheaff si unirono pochi mesi dopo); nel 1966 nasce Musica Elettronica Viva (collaborarono, in diverse formazioni, Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steve Lacy e Jon Phetteplace); nel 1968 vengono fondati tra gli altri Music Improvisation Company (Hugh Davis, Derek Bailey, Even Parker e Jamie Muir) e Can (Holger Schüring, Irmin Schmid, Michael Karoli, Jaki Liebezeit; all'inizio collaborò anche David Johnson), nel 1969 Intermodulation (Roger Smalley e Tim Souster) così come Free Music Group (Carlos Roqué Alsina, Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar, Jean-François Jenny-Clark e Michel Portal, dal 1970 - senza Jenny-Clark - noto con il nome New Phonic Art). Già da questo elenco, che non pretende di essere esaustivo e guarda solo alla situazione in Europa (negli USA andrebbero menzionate almeno le diverse attività intorno al 1960 di compositori e interpreti come Larry Austin, Robert Ashley, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Morton Subotnik, Lukas Foss e altri), si può constatare come il fenomeno abbia

² Si rinuncia in questa sede a un approfondimento teorico sulle varie forme di improvvisazione sorte negli anni Sessanta e Settanta. La bibliografia specifica sulla materia è imponente, qui si segnalano soltanto alcuni contributi, in ordine cronologico: Carl Dahlhaus, *Komposition und Improvisation* [1972], in Id., *Gesammelte Schriften*, Vol. 8, a cura di Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen e Tobias Plebuch, Laaber, Laaber-Verlag 2005, pp. 461-468; Id. *Was heißt Improvisation?* [1979], in *Gesammelte Schriften*, Vol. 1, Laaber, Laaber-Verlag 2000, pp.405-417; George E. Lewis, *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*, «Black Music Research Journal», XXII (2002), pp. 215-246; Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; Gianmario Borio, *Über das Verhältnis von Musik und Politik um 1968: die Positionen der Komponisten und die Kritik von Carl Dahlhaus*, in: Hermann Danuser, Peter Gülke e Norbert Miller (a cura di), *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Argus, Schliengen 2011, pp. 231-248; Giovanni Guaccero, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Aracne, Roma 2013; Benjamin Piekut, *Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965-1975*, «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 3 (2014), pp. 769-824.

avuto origine a metà degli anni Sessanta ma conobbe una forte diffusione verso la fine del decennio. Alcuni anni dopo Vinko Globokar, riflettendo sulla propria attività come membro di New Phonic Art, evidenziò un collegamento diretto con la situazione politica del 1968:

Non sembra casuale che proprio nel momento in cui c'era forte agitazione in campo politico (chiamiamoli movimenti di protesta o altro), si formarono gruppi di improvvisazione. Sorsero come funghi e le associazioni concertistiche e le emittenti radiofoniche organizzarono festival e spettacoli basati esclusivamente sull'idea dell'improvvisazione. I musicisti di colpo osavano salire sul palco senza essersi preparati e improvvisavano insieme senza conoscersi bene. [...] Oggi, dieci anni dopo [1979], politicamente parlando stiamo vivendo in un'epoca di restaurazione. I gruppi di improvvisazione sono scomparsi.³

Come già accennato, ai Ferienkurse di Darmstadt l'improvvisazione rimase piuttosto ai margini, con però due importanti eccezioni: i sei seminari di Karlheinz Stockhausen su *Aus den sieben Tagen* nel 1969, così come i due seminari di Vinko Globokar e New Phonic Art nel 1970. Stockhausen e Globokar presentarono due modelli di improvvisazione musicale collettiva che a prima vista possono sembrare simili – in quanto producono un risultato sonoro comparabile – ma che differiscono fondamentalmente l'uno dall'altro in termini di relazioni di potere all'interno del gruppo. Questa differenza emerse con vigore nel dibattito darmstadtiano soprattutto a causa della situazione politica generale dell'epoca.

Il seminario su Aus den sieben Tagen (1969)

Aus den sieben Tagen, il primo e più noto esempio di “musica intuitiva” di Stockhausen, è stato composto tra il 7 e l'11 maggio 1968 ed è il risultato creativo di una particolare situazione esistenziale. Michael Kurz, in quella che può essere considerata la biografia autorizzata del compositore, descrive dettagliatamente la crisi depressiva di Stockhausen nei sette giorni dal 6 al 13 maggio, dovuta all'as-

³ Vinko Globokar, *Reflexionen über Improvisation* (1979), in Id., *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, a cura di Sigrid Konrad, Pfau, Saarbrücken 1998, p. 117: «Es scheint doch auffällig, daß gerade zu dem Zeitpunkt, da im Bereich der Politik starke Unruhe um sich griff (nennen wir sie Protestbewegungen oder wie auch immer), sich Improvisationsgruppen formierten. Sie schossen wie Pilze aus dem Boden, und Konzertbetriebe sowie Rundfunkanstalten organisierten Festivals und Darbietungen, die einzig und allein auf der Idee von Improvisation basierten. Musiker wagten plötzlich, auf dem Podium zu erscheinen, ohne vorbereitet zu sein, und improvisierten miteinander, ohne sich gut zu kennen. [...] Heute, zehn Jahre später, leben wir politisch gesehen eher in einer restaurativen Zeit. Die Improvisationsgruppen sind verschwunden». Tutte le traduzioni dal tedesco, in questo saggio, sono a cura dell'autore.

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

senza della moglie, Mary Bauermeister che, contrariamente alle aspettative, era rimasta negli Stati Uniti con i figli, intenzionata a chiedere il divorzio:

Stockhausen iniziò proprio quel 6 maggio uno sciopero della fame [...] e per sette giorni non toccò cibo. La sera del secondo giorno, il 7 maggio, scrisse per la prima volta una composizione testuale dal titolo *Richtige Dauern* in uno stato d'animo – date le circostanze – estremamente concentrato, vigile e reattivo. Qui all'esecutore non viene offerto alcun evento musicale o motivo, soltanto un testo breve e conciso che delinea i contorni di uno svolgimento formale del brano, e col suo contenuto stimola un processo musicale.⁴

La partitura di *Richtige Dauern* (“Giusta durata”, per circa 4 esecutori) recita:

Suona una nota / Suonala tanto a lungo / finche non senti / che devi smettere
Suona un'altra nota / Suonala tanto a lungo / finche non senti / che devi smettere
Eccetera
Smetti di suonare / quando senti / che devi smettere
Che tu suoni o meno: / ascolta sempre gli altri
Suona preferibilmente / quando altre persone ascoltano
Non provare⁵

La raccolta, nella sua struttura definitiva, consta in totale di quindici brani, dodici dei quali sono composizioni testuali per gruppo strumentale, uno (*Oben und unten*) è una composizione teatrale per voci ed ensemble, due testi (*Litanei* e *Ankunft*) non sono pensati per essere eseguiti ma offrono indicazioni e linee guida per gli interpreti o i lettori della “partitura”. Sebbene alcuni testi fossero stati eseguiti in precedenza, la prima esecuzione quasi completa di tutti i brani per gruppo strumentale (eccetto *Goldstaub*) avvenne dal 26 al 31 agosto 1969 a Darmstadt, pochi giorni prima dell'inizio dei Ferienkurse. L'esecuzione avvenne senza pubblico, allo scopo di registrare i brani per il Westdeutscher Rundfunk.⁶ Vi presero parte diversi

⁴ Michael Kurz, *Stockhausen. Eine Biographie*, Bärenreiter, Kassel 1988, p. 214: «Stockhausen begann an jenem 6. Mai einen Hungerstreik [...] und nahm für sieben Tage keine Speisen zu sich. Am Abend des zweiten Tages, dem 7. Mai, schrieb er zum ersten Mal in einer äußerst konzentrierten und – durch die Umstände bedingten – überwachen und sensibilisierten Bewußtseinsverfassung eine Textkomposition mit dem Titel Richtige Dauern. Hier ist dem Spieler nur ein knapper, konzentrierter Text gegeben, der den Formlauf des Stückes in Umrissen andeutet und von seinem Inhalt her in einen musikalischen Prozeß einstimmt, also kein musikalisches Ereignis oder Motiv mehr».

⁵ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Partitura, Nr. 26, Universal Edition, Wien 1969, p. 2: «Spiele einen Ton / Spiele ihn so lange / bis Du spürst / dass Du aufhören sollst // Spiele wieder einen Ton / Spiele ihn so lange / bis Du spürst / dass Du aufhören sollst // Und so weiter // Höre auf / wenn Du spürst / dass Du aufhören sollst // Ob Du aber spielst oder aufhörst: / Höre immer den anderen zu // Spiele am besten / wenn Menschen zuhören // Probe nicht».

⁶ Furono eseguiti *Richtige Dauern*, *Unbegrenzt*, *Verbindung*, *Treffpunkt*, *Nachtmusik*, *Abwärts*, *Aufwärts*, *Intensität*, *Setz die Segel zur Sonne*, *Kommunion* e infine *Es*. Per motivi tecnici, *Goldstaub*

musicisti di Colonia, che dal 1963 collaboravano regolarmente con Stockhausen – Harald Bojé (Elektronium), Aloys Kontarsky (pianoforte), Johannes G. Fritsch (viola), Alfred Alings (batteria) e Rolf Gehlhaar (tamtam) – così come il gruppo di improvvisazione Free Music Group, formatosi a Parigi nel 1969 su iniziativa di Vinko Globokar – Carlos R. Alsina (piano e organo Hammond), Jean-François Jenny-Clark (contrabbasso), Jean-Pierre Drouet (batteria), Michel Portal (clarinetto e sassofono) e lo stesso Globokar (trombone). Stockhausen stesso prese parte a tutte le esecuzioni usando la voce e vari strumenti o oggetti (anche una radio) e agendo sulla consolle della regia del suono, che gli permetteva di regolare l'amplificazione di alcuni interpreti e distribuirne il segnale sonoro a diversi amplificatori. In seguito, i medesimi interpreti eseguirono nuovamente tutti i brani nel corso dei sei seminari tenuti da Stockhausen durante i Ferienkurse del 1969 (1-4 settembre). Nel testo introduttivo al programma dei corsi estivi, Stockhausen spiega che preferisce evitare il termine "improvvisazione" in quanto gli sembra «sempre associato all'idea di schemi, formule ed elementi stilistici sottostanti». Il termine "musica intuitiva", invece, mira a rendere gli interpreti consapevoli che la musica debba derivare «nel modo più puro possibile dall'intuizione, che per un gruppo di musicisti che suonano intuitivamente è qualitativamente più della somma di singole "idee", grazie al "feedback" reciproco».⁷ La funzione dei testi è dunque quella di indirizzare l'intuizione degli interpreti e spingerli durante la performance a un livello di coscienza musicale più profondo. A quell'epoca il sincretismo religioso di Stockhausen si stava concretizzando sempre più in forma di un messianismo assai personale: dopo e attraverso la sua "passione" di sette giorni, il compositore riteneva di aver raggiunto uno stadio di coscienza superiore e con questi testi mirava dunque a condurre altri, quantomeno gli interpreti, a un simile livello di consapevolezza con l'aiuto della sua musica. Lo dimostra una veloce lettura di alcuni passaggi di *Litanei*, come già detto uno dei testi che non vanno eseguiti, ma letti:

[...] Da molti anni l'ho detto innumerevoli volte / e talvolta l'ho scritto: che / io non faccio la MIA musica, ma / trasmetto le vibrazioni che colgo; / che fungo da traduttore

non fu eseguito a Darmstadt in quanto il testo richiede agli artisti di mangiare, dormire, muoversi e pensare il meno possibile per quattro giorni prima di suonare la prima nota. La prima esecuzione e registrazione di questo brano ebbe luogo a Kürten nel 1972 e venne in seguito pubblicato su LP insieme alle registrazioni del 1969; cfr. Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen/From the Seven Days/Venu des sept jours*, LP recording, Deutsche Grammophon, Hamburg 1974 (DG 2720 073).

⁷ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* (1968), in: *Texte zur Musik 1963–1970*, vol. 3, DuMont, Köln 1971, p. 123: «immer auch die Vorstellung von zugrunde liegenden Schemata, Formeln, stilistischen Elementen verbindet»; «dass sie möglichst rein aus der Intuition kommt, die bei einer Gruppe von intuitiv spielenden Musikern qualitativ mehr ist, als die Summe von individuellen "Einfällen" auf Grund einer gegenseitigen "Rückkopplung"».

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

/ sono un apparato radiofonico. Quando compongo in modo corretto, / nel giusto stato d'animo, / cesso IO STESSO di esistere.

Ora sto cercando di raggiungere il livello successivo. / Cerco di connettere te, l'esecutore, / alle correnti / che scorrono attraverso di me, / a cui sono connesso. / Non sto cercando di farti diventare un compositore in senso tradizionale, / ma di farti acquisire una fiducia completamente nuova nelle tue capacità: / che, attraverso me, verrai connesso / alla fonte inesauribile / che si riversa attraverso di noi in vibrazioni musicali.

Non cercare di capirlo con l'intelletto, / rovineresti tutto e lo renderesti impossibile. / Devi conquistare la fiducia di essere in grado di farlo. / Io l'ho avuta sin dall'inizio. / Questa è l'unica ragione per cui sono un piccolo passo avanti.

Ma anche tu devi ottenerla, altrimenti ciò che ho ricevuto e che intendevo trasmettere attraverso di te / risulterà sbagliato e contorto.

Forse non hai il tempo né la pazienza / di concentrarti ininterrottamente e sempre meglio allo scopo / di far risuonare nel modo meno distorto possibile / ciò che deve attraversarci. / Ecco perché lo faccio per te, / fintanto che tu non puoi farlo da solo. / Ti sintonizzo come una ricetrasmittente. / Ma che il tuo suono risulti puro o meno, questo dipende da te [...].⁸

All'epoca delle proteste studentesche, nel clima imperante nel 1969 anche ai Ferienkurse di Darmstadt, non sorprende che proprio questo aspetto della musica intuitiva di Stockhausen rischiasse di essere oggetto di critiche, anche feroci. Vale la pena esaminare nel dettaglio e riassumere gli eventi dell'ultimo seminario, svoltosi il 4 settembre, in quanto offrono un interessante esempio degli effetti sulla pratica musicale della particolare situazione politica dell'epoca. Anticipo subito che furono eventi in qualche misura drammatici per diversi protagonisti coinvolti, e che proprio a seguito di questo episodio l'approccio generale di Stockhausen ai Ferienkurse era destinato a mutare negli anni successivi. Come da prassi consolidata negli anni,⁹ l'intero seminario fu all'epoca registrato integralmente su audiocassetta.

⁸ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Partitura cit., p. 24: «Ich habe es seit vielen Jahren unzählige Male / gesagt und manchmal geschrieben: Daß / ich nicht MEINE Musik mache, sondern / die Schwingungen übertrage, die ich auffange; / daß ich wie ein Übersetzer funktioniere, / ein Radioapparat bin. Wenn ich richtig, / in der richtigen Verfassung komponierte, / existierte ich SELBST nicht mehr. // Nun versuche ich, die nächste Stufe zu erreichen. / Ich versuche, Dich, den Spieler, / an die Ströme anzuschließen, / die durch mich fließen, / an die ich angeschlossen bin. / Ich versuche nicht, Dich zum Komponisten im alten Sinne zu machen, / sondern ein ganz neues Vertrauen in Deine Fähigkeiten zu gewinnen: / daß Du durch mich angeschlossen wirst / an die unerschöpfliche Quelle, / die sich in musikalischen Schwingungen durch uns ergießt. // Versuche nicht, es mit dem Verstand zu begreifen, / Du wirst alles nur stören und unmöglich machen. / Du mußt das Vertrauen gewinnen, daß Du es können wirst. / Ich habe es von Beginn an gehabt. / Nur deshalb bin ich einen kleinen Schritt voraus. // Aber Du mußt es auch gewinnen, sonst wird alles falsch und verdreht, / was ich empfangen habe und durch Dich übertragen wollte. // Du hast vielleicht weder die Zeit noch die Geduld, / Dich dauernd und immer besser darauf zu konzentrieren, / möglichst unverzerrt zum Klingen zu bringen, / was durch uns hindurch muß. / Deshalb tue ich es für Dich, / solange Du es nicht von alleine kannst. / Ich stelle Dich ein wie einen Empfänger. / Ob Du aber rein klingst oder nicht, dazu mußt Du selbst helfen».

⁹ Già dai primi anni Cinquanta, sotto la direzione di Wolfgang Steinecke, durante i Corsi estivi di

setta, per cui disponiamo oggi di registrazioni audio che consentono una completa ricostruzione dell'evento.¹⁰

Se i primi cinque seminari si svolsero senza intoppi significativi, nel rispetto del concetto generale pianificato da Stockhausen – brevi introduzione dell'autore, esecuzione di due brani dal vivo durante il seminario inframezzate da discussioni tra compositore, esecutori e pubblico – il sesto seminario venne caratterizzato sin dall'inizio da una evidente tensione generale. Con voce chiaramente irritata, Stockhausen esordì spiegando in modo molto dettagliato (quasi pedante) gli aspetti tecnici delle connessioni microfoniche dei vari esecutori durante le precedenti esecuzioni dei brani. Le ragioni della sua eccitazione diventano gradualmente più chiare all'entrata di Helmut Lachenmann nell'aula, in leggero ritardo: subito apostrofato da Stockhausen, venne invitato a prendere velocemente posto, in quanto proprio per lui dovrebbe essere interessante conoscere i dettagli tecnici delle possibilità di manipolazione del suono dalla cabina di regia. Tra risate generali e un evidente turbamento di Lachenmann, Stockhausen riprese la spiegazione, lanciando occasionalmente altre frecciate in direzione del suo più giovane collega nonché ex allievo, finché si giunse a un duro confronto diretto tra i due (che, pur inframmezzato da numerosi interventi di altri partecipanti, occupò i primi 45 minuti del seminario). Si comprende così come la sera precedente, durante un evento organizzato da Lukas Foss, fosse stato richiesto ai partecipanti di porre domande possibilmente provocatorie ai colleghi. In quell'occasione, Lachenmann chiese a Vinko Globokar, «a quale dito di Stockhausen fosse appeso» durante le esecuzioni di *Aus den sieben Tagen*. Dai documenti disponibili non è possibile ricostruire esattamente la risposta di Globokar (l'evento organizzato da Foss non faceva parte del programma ufficiale dei corsi, e quindi non venne registrato), ma si può immaginare che si fosse espresso in modo critico sulle condizioni della collaborazione con Stockhausen, il quale interpretò la domanda di Lachenmann come un attacco diretto nei suoi confronti e cercò di ridurre la questione a una sterile polemica causata dall'ignoranza, soffermandosi su aspetti tecnici per dimostrare quanto limitate fossero le sue possibilità di intervenire sul processo musicale dalla consolle di regia del suono. Dal canto suo, Lachenmann difese il suo diritto a ottenere spiegazioni approfondite attraverso

Darmstadt iniziarono a registrare su nastri magnetici (e successivamente altri supporti) le manifestazioni in programma. Se nella prima decade dei corsi questa prassi era piuttosto selettiva (venivano registrati soltanto gli eventi considerati a priori più importanti), a partire dalla direzione di Ernst Thomas (1962–1980) vennero registrati integralmente tutti i concerti, tutte le conferenze, le lezioni e i seminari di composizione. Tutte le registrazioni sono conservate nell'archivio dell'IMD.

¹⁰ Cfr. Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen I* (01.09.1969), registrazione audio, IMD B007116261; *Aus den sieben Tagen II* (02.09.1969), registrazione audio, IMD B007148177; *Aus den sieben Tagen III* (02.09.1969), registrazione audio, IMD B007148195; *Aus den sieben Tagen IV* (03.09.1969), registrazione audio, IMD B007148205; *Aus den sieben Tagen V* (03.09.1969), registrazione audio, IMD B007148212; *Aus den sieben Tagen VI* (04.09.1969), registrazione audio, IMD B007148223.

domande provocatorie e quindi rendere più vivaci i dibattiti a Darmstadt, ma negò ogni intenzione offensiva o atteggiamento ostile, ritenendo anzi eccessivo l'attacco pubblico di Stockhausen nei suoi confronti.¹¹ I toni molto accesi della discussione erano certamente dovuti anche a difficoltà personali tra i due compositori che si erano oramai cristallizzate nel tempo.¹² Così, tra accuse reciproche, la discussione continuò a lungo ad evitare il nocciolo del problema – durante le performances di *Aus den sieben Tagen*, gli interpreti erano marionette di Stockhausen? Fino a che punto egli era in grado di esercitare un controllo sulla loro produzione sonora? – fino a quando un altro partecipante ai seminari, tuttora non identificato, accusò il compositore tedesco di sviare l'attenzione da questioni ideologiche, ricorrendo a spiegazioni degli aspetti tecnologici.¹³ Alla richiesta di formulare meglio la sua obiezione, lo sconosciuto partecipante rispose alcuni minuti dopo: «Più osservavo come Stockhausen [...] fosse in grado di influenzare l'intero processo, più ero propenso a pensare che egli qui, giustamente, fosse il compositore. Ma ora mi chiedo se attraverso questa attività egli effettivamente procuri libertà ai musicisti, oppure se attraverso questa attività sia in grado di esercitare potere su di loro».¹⁴

Stockhausen, riluttante a esprimersi direttamente in quella sede sugli aspetti ideologici della sua musica intuitiva, girò semplicemente la domanda agli esecutori; prese la parola il violista Johannes Fritsch, cercando diplomaticamente di occupare una posizione intermedia: ammise che, vista dall'esterno, la possibilità di abbassare il volume di un interprete girando una manopola potesse sembrare sospetta, ma negò

¹¹ Tuttora, come ho potuto constatare in diversi colloqui privati col compositore, Lachenmann ha un ricordo molto nitido di quella giornata, collegato a un forte sentimento di disagio. Al termine del seminario egli temette per diverso tempo che Stockhausen potesse mantener fede alla minaccia, espressa più volte durante la discussione, di rinunciare in futuro a ogni collaborazione con Darmstadt, visto il clima di ostilità che lo circondava.

¹² Lachenmann ha più volte raccontato in occasioni pubbliche che quando frequentava i Corsi di Colonia (Kölner Kursen für Neue Musik), tra il 1963 e il 1965, veniva spesso apostrofato ironicamente da Stockhausen come "spia" del campo avverso (Lachenmann aveva studiato precedentemente composizione con Luigi Nono a Venezia, e i rapporti tra i due maestri erano all'epoca oramai definitivamente compromessi; si veda a tal proposito anche la lettera di Lachenmann a Nono del 21 dicembre 1963 in: Angela Ida De Benedictis, Ulrich Mosch (a cura di), *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann – Luigi Nono (1957-1990)*, Olschki, Firenze 2012, pp. 111-112). Inoltre, Stockhausen era certamente consapevole del ruolo svolto da Lachenmann nella formulazione in tedesco della conferenza *Testo - Musica - Canto* letta da Nono ai Ferienkurse del 1960, che si chiude con un violento attacco contro il compositore tedesco. Per il testo della conferenza, si veda Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, Vol. 1, a cura di Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi/Lim, Milano 2001, pp. 57-83. Lo stesso testo compare anche negli scritti di Lachenmann in una sezione intitolata "Nel nome di Nono", cfr. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, a cura di Joseph Häusler, Bärenreiter, Wiesbaden 1996, pp. 317-328.

¹³ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* VI (04.09.1969) cit., 17:28-17:35.

¹⁴ Ivi, 23:06-23:52.

che Stockhausen esercitasse un controllo dittatoriale su di loro.¹⁵ Questo permise a Stockhausen di riprendere la sua linea di difesa, paragonando la propria attività alla consolle di regia a quella di un ingegnere del suono durante qualsiasi registrazione per la radio. Di fatto a Darmstadt, durante le esecuzioni di *Aus den sieben Tagen*, non era in grado di intervenire in tempo reale sul suono come certamente avrebbe voluto. Le possibilità di manipolazione *live* erano verso la fine degli anni Sessanta ancora limitate e richiedevano apparecchiature costose, che non erano a disposizione del compositore. Tutti gli strumenti erano amplificati con microfoni, ma Stockhausen poteva controllare a pieno soltanto il segnale dei microfoni di Fritsch (viola) e Gehlhaar (tamtam), e sfruttava questa possibilità soprattutto per creare un movimento del suono distribuendo i segnali a diversi amplificatori tra gli otto a disposizione, disposti spazialmente nella sala. Tutti gli altri strumenti erano invece collegati a un solo amplificatore. Per quanto riguarda invece il controllo sul volume dei vari strumenti – che ovviamente è la questione dirimente per valutare il “potere” esercitato sui suoi interpreti – Stockhausen durante il seminario giunse più volte a contraddirsi, sottolineando dapprima con grande enfasi di poter regolare soltanto viola e tamtam, ma ammettendo in seguito di essere intervenuto in diverse occasioni anche su altri strumenti, quando avvertiva il rischio che una fonte sonora potesse procurare distorsioni. Tuttavia continuò a negare che la sua attività alla consolle tendesse ad influenzare l’interazione tra i musicisti. Essendo meno impegnato nell’esecuzione rispetto agli altri interpreti, poteva mantenere una visione d’insieme degli eventi sonori e, se necessario, intervenire per garantire un equilibrio tra i vari eventi sonori. Di fatto, però, riteneva inevitabile per il futuro un influsso sempre più determinante della tecnologia sulla produzione del suono con strumenti tradizionali, al fine di creare movimento sonoro nello spazio, consentire differenziazioni dinamiche, modulazioni di frequenza, ecc. – una visione del futuro che in effetti si realizzerà grazie allo sviluppo della tecnologia del *live electronic* negli anni Settanta e Ottanta, e per la quale Stockhausen ha indubbiamente svolto un fondamentale ruolo pionieristico sin dai tempi di *Mixtur und Mikrophonie I* (1964).

Il confronto con Globokar

Arrivati a questo punto, la discussione stava proseguendo da più di tre quarti d’ora e non era ancora stato eseguito nessuno dei due brani previsti in quel seminario. Gli

¹⁵Dai numerosi commenti di Fritsch durante il seminario si può constatare che comprendesse e in certa misura condividesse le critiche mosse dal pubblico a Stockhausen. Nondimeno cercò durante l’intero seminario di evitare uno scontro con il compositore. Non sorprende che fosse disposto a sopportare alcune idiosincrasie nella sua collaborazione con Stockhausen, considerando l’importanza di questa attività per la propria carriera; tra l’altro, all’epoca, Stockhausen stava definendo i dettagli della sua partecipazione all’Esposizione universale di Osaka del 1970, dove Fritsch e altri musicisti avrebbero avuto modo di eseguire la sua musica per un lungo (e redditizio) periodo che si protrasse diversi mesi.

animi si stavano calmando, alcuni musicisti proponevano di suonare, quando prese la parola Globokar.¹⁶ Nei suoi lunghi interventi, non sempre chiaramente comprensibili (era posizionato lontano dai microfoni e la sua padronanza della lingua tedesca non era all'epoca ancora ottimale), pur evitando toni eccessivamente polemici, evidenziò alcune problematiche, o meglio «malintesi», nella collaborazione del suo gruppo d'improvvisazione con Stockhausen. Da un lato, sottolineò subito come, a suo parere, qualsivoglia intervento del compositore sul processo sonoro fosse molto problematico poiché si richiedeva esplicitamente all'interprete di agire "intuitivamente" nell'esecuzione di insieme. Dall'altro rivelò una certa insofferenza e frustrazione per le modalità con le quali, dopo le esecuzioni dei brani, il gruppo discusse al suo interno sulla qualità della musica appena prodotta. In questo caso si riferiva di certo a discussioni dopo le registrazioni per il Westdeutscher Rundfunk, che ovviamente non sono documentate, ma si può ben immaginare come Stockhausen, in quanto "autore" delle proprie "opere", con una chiara idea di come avrebbero dovuto o non dovuto risuonare, abbia potuto assumere un chiaro ruolo predominante nello scambio di opinioni su performances riuscite o meno.

Il confronto tra Globokar e Stockhausen divenne più acceso quando un altro partecipante al seminario (il violinista Wolfgang König) suggerì di leggere il testo di *Litanei*, in quanto avrebbe potuto chiarire aspetti centrali della concezione globale dei brani. Stockhausen inizialmente indugiava perché non voleva «provocare ulteriormente». Dopo alcuni minuti di confusione (apparentemente la maggior parte dei partecipanti al seminario, inclusi alcuni interpreti, non aveva idea che questo testo contenesse indicazioni generali e linee guida per gli esecutori, e non fosse stato pensato per essere suonato), lo stesso Globokar chiese di leggere il testo, in quanto non lo conosceva.¹⁷ La lettura del passaggio citato sopra («Ora sto cercando di raggiungere il livello successivo. / Cerco di connettere te, l'esecutore, / alle correnti / che scorrono attraverso di me»), spinse Globokar ad ammettere che i malintesi erano evidentemente più profondi di quel che credeva, e che avrebbe eseguito i brani in modo diverso se avesse conosciuto *Litanei* in precedenza. L'affermazione è abbastanza sorprendente: si era giunti all'ultimo seminario darmstadtiano, precedentemente era stata realizzata la registrazione per il Westdeutscher Rundfunk, Globokar aveva dunque eseguito brani di *Aus der sieben Tagen* praticamente ogni giorno negli ultimi dieci giorni. Eppure, non aveva mai ritenuto necessario leggere tutti i testi della raccolta, né Stockhausen si era evidentemente dilungato a spiegare l'ideologia di fondo su cui si basa la sua composizione, forse perché temeva di incontrare resistenze da parte del Free Music Group, con cui collaborava per la prima volta. Si può supporre che la sua intenzione fosse quella di integrare i due

¹⁶ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* VI (04.09.1969) cit., 46:42.

¹⁷ Ivi, 57:39-59:18.

gruppi strumentali soltanto attraverso la pratica musicale collettiva. Di certo, però, Globokar e gli altri membri del Free Music Group, incuranti e persino ignari degli aspetti più “trascendentali” e meditativi della raccolta di brani, si erano accostati al compito pensando di dover proporre libere improvvisazioni su un canovaccio testuale. Lo dimostra un confronto tra le due interpretazioni di *Es*, brano eseguito durante i seminari due volte, il 3 settembre dai soli membri del gruppo di Colonia, il 4 settembre dai soli membri del Free Music Group (insieme a Stockhausen, ovviamente). *Es* è senza dubbio il pezzo della raccolta più complesso da suonare, se si vuole restar fedeli alle direttive del testo:

NON pensare A NULLA
Attendi finché in te non sia silenzio assoluto
Quando lo raggiungi
inizia a suonare

Non appena inizi a pensare, smetti
e cerca di raggiungere di nuovo la condizione di non-pensiero
Quindi riprendi a suonare¹⁸

Si può immaginare la difficoltà e l’alto livello di concentrazione necessari per raggiungere veramente una condizione in cui si riesca a non pensare a nulla, e si può presumere che la musica risultante da tale testo consista, soprattutto all’inizio, di una trama molto rarefatta solo occasionalmente interrotta da poche e fugaci intensificazioni, con una dinamica generale tendente al pianissimo. In effetti questo è il carattere generale dell’interpretazione del gruppo di Colonia. La versione offerta dal Free Music Group, invece, è molto differente: già dopo una trentina di secondi tutti gli esecutori sono impegnati a suonare, la tessitura è piuttosto densa (segno che raramente gli interpreti smettono di suonare) e le intensificazioni dinamiche o ritmiche sono frequenti. Emerge dunque con forza il sospetto che il canovaccio testuale non sia stato percepito come vincolante dai membri del Free Music Group – e se il testo viene ignorato, quello che resta è libera improvvisazione.

Come già accennato in precedenza, Globokar evidenziò in seguito con decisione nei suoi scritti come il fenomeno della proliferazione di gruppi d’improvvisazione verso la metà degli anni Sessanta fosse indissolubilmente legato alla particolare situazione politica dell’epoca. Improvvisare insieme ad altri musicisti rispondeva a un’esigenza di libertà e partecipazione, azione collettiva, cooperazione democratica.¹⁹ La collaborazione col gruppo di Stockhausen dovette dunque risultare piuttosto

¹⁸ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Partitura cit., p. 26: «Denke NICHTS / Warte bis es absolut still in Dir ist / Wenn Du das erreicht hast / beginne zu spielen / Sobald Du zu denken anfängst, höre auf / und versuche, den Zustand des Nichtdenkens wieder zu erreichen / Dann spiele weiter».

¹⁹ Si veda a questo proposito anche Vinko Globokar, *Man improvisiert ... bitte, improvisieren Sie! ...*

problematica per i membri del Free Music Group, proprio a causa della mancanza di una basilare democrazia interna. È molto probabile che alcune lamentele fossero già state espresse a Darmstadt nei giorni precedenti e quindi Lachenmann, con la sua domanda provocatoria, volesse indurre Globokar a prendere una posizione esplicita sulla situazione creatasi nei seminari di Stockhausen.

Freibrief an die Jugend

Anche dopo l'intervento di Globokar, Stockhausen dovette fronteggiare ripetuti attacchi da parte di numerosi partecipanti al seminario, oramai chiaramente indirizzati contro gli aspetti trascendentali della sua musica intuitiva. Si giunse persino alla proposta di votare quanti tra i presenti provassero avversione ideologica nei confronti della concezione generale di *Aus den sieben Tagen*. In definitiva non si votò (anche perché una votazione per alzata di mano in presenza del compositore veniva considerata poco democratica, e il ricorso a bigliettini troppo macchinoso) e il seminario si concluse, dopo 77 minuti di ininterrotte polemiche, con l'esecuzione in successione dei due brani previsti per la giornata (*Aufwärts* e *Es*) senza alcun dibattito conclusivo. Stockhausen visse in quell'occasione certamente uno dei momenti più critici della sua lunga e prospera collaborazione con i Ferienkurse, e proprio a seguito di quell'esperienza negativa, decise negli anni a venire di cambiare completamente approccio didattico durante i corsi: dopo due anni in cui aveva proposto esperimenti di composizione collettiva (*Ensemble* nel 1967 e *Musik für ein Haus* nel 1968) e dopo il seminario aperto alla libera discussione del 1969, a partire dal 1970 ritornò a proporre lezioni frontali su aspetti di tecnica compositiva.²⁰ Certamente però soffrì quella sorta di "contestazione", in pieno spirito sessantottino, subita a Darmstadt, anche perché le motivazioni che lo avevano condotto alla sua concezione di musica intuitiva prendevano in realtà le mosse da una sua personale necessità di dialogo con il movimento studentesco. Basta confrontare il testo di *Litanei* sopra citato e la sua famosa «Freibrief an die Jugend» ("Lettera aperta ai giovani") scritta nel giugno 1968 (un mese dopo la sua "passione" di sette giorni), di cui propongo di seguito un collage di alcuni passaggi salienti:

Di nuovo facciamo rivoluzioni. Questa volta in tutto il mondo. Poniamoci ora l'obiettivo più alto possibile: prendere coscienza che in gioco c'è tutta l'umanità.

C'è stata un'epoca in cui alcuni animali sono diventati così consapevoli da diventare infine umani. Ora siamo in un momento in cui, in alcune persone, una coscienza superiore si rafforza a tal punto che si avvicinano a diventare esseri viventi superiori. Qui su

komm, laßt uns improvisieren ... (1972), in: *Laboratorium* cit., pp. 57-63.

²⁰ La trascrizione integrale dei sei seminari proposti nel 1970 è stata pubblicata in Karlheinz Stockhausen, *Kompositorische Grundlagen Neuer Musik. Sechs Seminare für die Darmstädter Ferienkurse 1970*, a cura di Imke Misch, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2009.

questa terra. Solo pochi ce la faranno per il momento. Ma in ogni persona è più o meno forte il desiderio di andare oltre se stessi, di raggiungere una coscienza superiore. [...] Poiché non siamo uguali, per quanto riguarda intelligenza e forza, e sappiamo che solo alcuni singoli riusciranno, dal loro interno, a diventare liberi, ipercoscienti – esattamente come soltanto singoli animali sono riusciti a diventare umani.

[...] Perché dico queste cose, io che sono un musicista e non un filosofo o qualcosa del genere? *Perché noi musicisti dovremmo vivere il più possibile di intuizione* [corsivo mio].

[...] Chi vuol essere musicista, seguendo la propria vocazione più elevata, deve iniziare con i più semplici esercizi di meditazione, all'inizio per se stesso: "Suona una nota con la certezza di avere tempo e spazio illimitati" e così via [da *Unbegrenzt*, secondo brano di *Aus den sieben Tagen*]. Ma prima bisogna diventare consapevoli del motivo per cui si vive, per cui tutti noi viviamo: per raggiungere una vita più elevata e lasciare che le vibrazioni dell'universo penetrino nella nostra umana esistenza individuale.

[...] Posso percepire la vostra avversione per questa "lettera aperta". Non mi disturba. Ma sarebbe brutto se voi non aveste almeno il sospetto che nei vostri migliori istanti non possiate essere ispirati dall'intuizione, se non aveste in voi il sentore di una possibilità di esistenza più elevata, che vi manterrà in vita. Non dovrete voler continuare una vita stantia, ma acquisire certezza. Diventar consapevoli, perché, in che direzione.

[...] A noi musicisti è stato concesso un grande potere, di accendere con le note in altre persone il fuoco del desiderio, di elevarsi al di sopra di se stessi.²¹

²¹ Karlheinz Stockhausen, *Freibrief an die Jugend* (1968), in: *Texte*, Vol. 3 cit., pp. 292-295: «Wieder revolutionieren wir. Auf der ganzen Erde aber diesmal. Setzen wir uns jetzt das höchstmögliche Ziel: eine Bewußtwerdung, daß die ganze Menschheit auf dem Spiel steht. / Es hat eine Zeit gegeben, in der in einigen Tieren das Bewußtsein so stark wurde, daß sie schließlich zu Menschen wurden. Jetzt sind wir in einer Zeit, in der in einigen Menschen das Oberbewußtsein so stark wird, daß sie nahe daran sind, höhere Lebewesen zu werden. Hier, auf dieser Erde. Nur einige wenige werden es vorläufig schaffen. Aber in jedem Menschen ist das Verlangen mehr oder weniger stark, über sich selbst hinaus zu kommen, höheres Bewußtsein zu erlangen. [...] Denn wir sind ungleich, was Intelligenz und Macht betrifft, und wir wissen, dass nur einzelne es von innen heraus schaffen werden, frei, überbewußt zu werden – so, wie nur einzelne Tiere es geschafft haben, Menschen zu werden. / [...] Warum sage ich so etwas, wo ich doch Musiker und gar kein Philosoph oder dergleichen bin? Weil wir Musiker möglichst ganz aus der Intuition leben sollten. / [...] Diejenigen, die Musiker sein wollen, ihrer höheren Stimme folgend, müssen mit einfachsten Übungen der Meditation beginnen, zunächst allein für sich: „Spiele einen Ton mit der Gewißheit, daß Du beliebig viel Zeit und Raum hast“ und so weiter. Zunächst müssen sie aber Bewußtsein erlangen, wofür sie leben, wofür wir alle leben: um höheres Leben zu erlangen und die Schwingungen des Universums in unsere einzelne menschliche Existenz eindringen zu lassen. / [...] Ich spüre Eure Ablehnung voraus, die diesem „Freibrief“ begegnet. Sie stört mich nicht. Es wäre aber schlimm, wenn Ihr nicht wenigstens ahntet, daß Ihr in Euren besten Sekunden aus der Intuition inspiriert werdet und darüber hinaus die Ahnung einer höheren Existenzmöglichkeit in Euch habt, die Euch am Leben erhält. Ihr solltet aber nicht dumpf weiterleben wollen, sondern Gewißheit erlangen. Bewußt werden, wozu, wohin. / [...] Uns Musikern ist große Macht gegeben, mit Tönen in anderen Menschen das Feuer der Sehnsucht anzuzünden, höher über sich hinauszusteigen».

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

Quindi: tensione verso un processo di emancipazione collettiva, partecipazione (qui soprattutto nel senso di condivisione spirituale), impegno e impiego di vitalità energetica in vista di un cambiamento. Non c'è dubbio che qui Stockhausen si stia confrontando in modo genuino col movimento studentesco e stia seriamente riflettendo sul ruolo di un compositore (o meglio: sul proprio ruolo) nei processi di trasformazione sociale dell'epoca. Secondo le modalità tipiche del suo sincretismo mistico-religioso, combina la sua riflessione sugli eventi del Sessantotto con altri impulsi, in particolare con la lettura (all'epoca per lui fondamentale) del libro di Satprem sul guru indiano Sri Aurobindo,²² dove appunto viene tematizzata l'idea del completo svuotamento della propria coscienza, al fine di ottenere intuizioni da un livello di coscienza superiore. A ciò si aggiunge la sua visione messianica ed elitaria, che lo proietta nel ruolo di mediatore o, come dice in *Litanei*, di “apparato radiofonico”. A Darmstadt Stockhausen “non voleva più provocare”, perché aveva intuito giustamente che in quell'ambiente la sua visione messianica avrebbe soltanto provocato polemiche più accese – da qui la sua riluttanza a leggere il testo di *Litanei*. Ma due anni dopo (e altrove, non a Darmstadt) non ebbe problemi a rispondere alla domanda sull'autorialità della musica intuitiva come segue: “Why does a spiritual group need a guru? Why has an atom a nucleus?”²³

I seminari di New Phonic Art (1970)

Gli eventi del 1969 convinsero Ernst Thomas a dedicare maggior spazio alla libera improvvisazione nell'edizione successiva dei Ferienkurse, e ovviamente affidò l'incarico ai membri di Free Music Group, che nel 1969, oltre alla collaborazione con Stockhausen, avevano improvvisato liberamente in un concerto insieme all'oboista Heinz Holliger. Così nel 1970 Globokar e il suo gruppo, ora ribattezzato New Phonic Art, poté organizzare due seminari (il 25 e 26 agosto)²⁴ e esibirsi in un concerto (26 agosto).²⁵ I due seminari furono pensati all'insegna di immediatezza, spontaneità e democrazia: durante la prima seduta Globokar fece una breve intro-

²² Satprem, *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience* (1964), Buchet, Paris 2003. Stockhausen possedeva il libro in traduzione tedesca (*Sri Aurobindo oder das Abenteuer des Bewusstseins*, Berna 1970). Cfr. a tal proposito Michael Kurtz, *Stockhausen* cit., pp. 214-216.

²³ Peter Heyworth, “*Spiritual Dimensions*”, *Stockhausen in interview with Peter Heyworth*, «Music and Musicians» (Mai 1971), p. 34.

²⁴ Cfr. Vinko Globokar, *Über das Reagieren der Spieler* (Vortrag mit Diskussion und musikalischem Beitrag vom Ensemble New Phonic Art) I (25.8.1970), registrazione audio, IMD B007150496 e II (26.8.1970), registrazione audio, IMD B007160092.

²⁵ New Phonic Art eseguì *Rendez-vous* op. 24 di Carlos Roqué Alsina (registrazione audio, IMD B006954933), *Correspondences* di Vinko Globokar (registrazione audio, IMD B006955023), e una libera improvvisazione (“*Freies Zusammenspiel*”, registrazione audio, IMD B006955044). Globokar eseguì inoltre ATEM di Mauricio Kagel (registrazione audio, IMD B006954973).

duzione di circa 15 minuti per presentare gli altri interpreti al pubblico e anticipare la prima libera improvvisazione con alcune considerazioni generali. Dopo un'improvvisazione – o meglio un «Freies Zusammenspiel», come preferirono chiamarla (letteralmente “suonare insieme liberamente”) – di circa 28 minuti, l'intero ensemble si mise a disposizione per una discussione su quanto era appena stato eseguito (circa 40 minuti). La seconda seduta fu nuovamente aperta da una breve introduzione di Globokar (circa 18 minuti), seguita dalla discussione (circa 36 minuti) e infine dall'esecuzione (circa 27 minuti). A parte l'intervento introduttivo di Globokar al secondo seminario, il cui contenuto si avvicina molto a un saggio pubblicato in seguito,²⁶ i membri di New Phonic Art non avevano preparato nulla di concreto e volevano solo mettere in discussione il loro modo di improvvisare. Veniva richiesto al pubblico di specificare ogni volta a chi fosse indirizzata la domanda, sottolineando di conseguenza che ogni risposta rappresentava sempre e soltanto un'opinione personale. Purtroppo questo approccio democratico era destinato a fallire, in quanto per difficoltà linguistiche solo Globokar e Alsina furono in grado sostenere una discussione svoltasi principalmente in tedesco, mentre Drouet e Portal parteciparono raramente al dibattito nei pochi momenti in cui si passò al francese. Tuttavia era molto evidente il loro intento di presentarsi come un collettivo di individui e non come un gruppo compatto con opinioni uniformi. Il concetto che riecheggì più frequentemente in entrambi i seminari fu quello di libertà. Globokar lo tematizza sin da subito, parlando a braccio nella breve introduzione alla prima seduta. Ribadisce che la libertà individuale è certamente l'obiettivo che spinge interpreti e compositori all'improvvisazione, ma sottolinea la problematicità di tale obiettivo in una dinamica di gruppo; poiché la propria libertà non deve ledere la libertà di chi suona con te, introduce nel dibattito i concetti di responsabilità e soprattutto di tolleranza. Una tolleranza che però non deve essere passiva, ma vigile. Bisogna di certo essere disposti a immedesimarsi nel pensiero musicale dell'altro, ad accettarne le proposte quando si ritiene che vadano nella giusta direzione, ma anche ad aiutare l'altro se si ritiene che stia andando verso un vicolo cieco, o a contrastarlo se incappa in banalità o ripetizione di clichés.²⁷ Può sembrare paradossale una tolleranza che “distrugge” l'operato dell'altro (Globokar usa il verbo «zerstören») in nome della libertà, ma questa era effettivamente una delle regole basilari vigenti nel gruppo, e cioè che ogni forma di critica poteva avvenire soltanto in musica, durante la performance. Ogni altro tentativo di influenzarsi a vicenda era assolutamente bandito, e in questo New Phonic Art manteneva un atteggiamento molto più radicale rispetto ad altri gruppi di improvvisazione coevi. Ciò non significava soltanto non provare mai ed evitare qualsiasi tipo di accordo preventivo su eventuali

²⁶ Vinko Globokar, *Reagieren*, in: *Laboratorium* cit., pp. 51-56.

²⁷ Vinko Globokar, *Über das Reagieren der Spieler I* cit., 0:09:46-0:13:17.

processi sonori, ma anche rinunciare a ogni discussione dopo un'esibizione, perché questo avrebbe potuto condizionare il comportamento dei musicisti nell'esibizione successiva. Per i membri di New Phonic Art l'ideale era incontrarsi all'ora della performance direttamente sul palco, meglio se a mesi di distanza dalla precedente esibizione, e poi non parlare più dell'accaduto (non mancarono occasioni in cui i quattro musicisti non riuscirono affatto a interagire, abbandonando il palco senza aver suonato neppure una nota).

A Darmstadt l'unico momento di tensione si creò durante il dibattito nel primo seminario, quando il compositore tedesco Hanns G. Helms e il musicologo olandese Dirk Leutscher espressero il desiderio di riascoltare la registrazione dell'improvvisazione appena eseguita, per valutarla, analizzare le dinamiche interne del gruppo, evidenziare possibili schemi comportamentali ecc.²⁸ D'altronde ci si trovava ai Ferienkurse, dove tradizionalmente il discorso sulla musica si avvaleva dell'analisi. Al netto rifiuto da parte dei membri di New Phonic Art di discutere pubblicamente i risultati dell'improvvisazione, Leutscher criticò questa riluttanza come una sorta di «ideologia del “fai da te”» e giudicò l'improvvisazione come un «suonare insieme ben poco liberamente».²⁹ A parte questo episodio, i due seminari si svolsero senza particolari intoppi, evitando accuratamente riferimenti ai contrasti dell'anno precedente. Globokar si permise soltanto alcune osservazioni polemiche (senza peraltro nominare Stockhausen) sulla “questione morale” della paternità di opere che richiedono all'interprete un decisivo contributo creativo.³⁰ Questa questione causò anche la definitiva interruzione della collaborazione tra Stockhausen e Globokar: in vista della pubblicazione del primo LP di *Aus den sieben Tagen*, con le registrazioni effettuate a Darmstadt nel 1969, Globokar chiese a Stockhausen di comparire come coautore dei brani. Al rifiuto di quest'ultimo, negò l'autorizzazione a pubblicare il suo nome. Il disco riporta tra gli esecutori “Anonym” al trombone.

Libera improvvisazione e musica intuitiva

Si potrebbe legittimamente obiettare che libera improvvisazione e musica intuitiva siano due fenomeni non assimilabili e che metterli a confronto sia una forzatura. In fin dei conti, anche se contenente prescrizioni assai vaghe, la musica intuitiva si basa su una “partitura” mentre per la libera improvvisazione, soprattutto quando affrontata in modo radicale come nella prassi esecutiva del gruppo New Phonic Art, l'assenza di qualsiasi forma di direttiva è costitutiva del genere. Tuttavia proprio il dibattito darmstadtiano dimostra a mio avviso come per gli interpreti le condizioni psicologiche, nell'atto performativo di

²⁸ Ivi, 1:08:16-1:10:04.

²⁹ Ivi, 1:09:36-1:09:39.

³⁰ Cfr. a questo proposito anche *Reagieren*, in: *Laboratorium* cit., p. 56.

entrambe le forme musicali, fossero assolutamente paragonabili. Mi spiego: oltre che compositore e improvvisatore, Globokar è stato un rinomato virtuoso di trombone, uno dei principali interpreti di questo strumento nel Novecento. In qualità di interprete, spesso e volentieri anche della musica di Stockhasuen (prima e dopo gli eventi dei Ferienkurse del 1969), non aveva certo alcuna difficoltà ad accettare un controllo esterno sulla propria produzione del suono, ancor più se si pensa alla prassi esecutiva degli anni successivi, caratterizzati dalla presenza del *live-electronic*; neppure poteva risultargli particolarmente fuori dalla norma dover interpretare partiture assai poco vincolanti, che richiedono dunque all'interprete un imponente sforzo creativo per realizzare le intenzioni dell'autore. Lo stesso Globokar, nel seminario del 1970, propone l'esempio di *Spiral*. La partitura di questo brano per strumento solista, composto da Stockhausen nel 1968 ed eseguito da Globokar in più occasioni, rappresenta un chiaro esempio di musica informale e non offre all'esecutore un materiale definito. Con i segni "più" e "meno" viene determinata la relazione tra eventi musicale successivi – all'esecutore è richiesto di fare "più" o "meno" (più acuto/più grave, più veloce/più lento, più forte/più piano, ecc.) nei vari parametri. Anche in questo caso, quindi, il compositore demanda all'interprete nella quasi totalità l'effettiva creazione, conformazione, determinazione parametrica e realizzazione sonora della partitura. Eppure, un interprete come Globokar non accamperebbe qui il diritto di figurare come coautore del brano. Evidentemente la situazione cambia quando si fa appello in modo esclusivo soltanto all'intuizione dell'esecutore. Nel caso della musica intuitiva si creano dinamiche interne al gruppo strumentale molto differenti, i brevi testi non vengono percepiti come una "partitura", ma semplicemente come un canovaccio di base per uno svolgimento approssimativo. Di fatto, richiedere a un musicista di "suonare una nota finché non sente di dover smettere", di non provare e di ascoltare gli altri (come in *Richtige Dauern*) significa chiedergli di improvvisare. La musica si determina soltanto *nell'atto performativo* grazie all'intuizione artistica dell'esecutore, alla sua abilità di reagire agli stimoli offerti dagli altri membri del gruppo, alla sua capacità di integrare influssi reciproci. Non potendo provare, e quindi "studiare" un decorso formale e sonoro prestabilito, l'interprete offre qualcosa di spontaneo, unico e irripetibile. Le dinamiche interne al gruppo nella musica intuitiva sembravano dunque a Globokar troppo simili a quelle con cui stava sperimentando egli stesso con New Phonic Art, e ogni forma di controllo dall'alto risultava dunque inappropriata. Le ragioni delle sue difficoltà non sono quindi di natura estetica, e tantomeno "tecnologica", ma investono in definitiva la sfera politico-ideologica.

Musica intuitiva e la libera improvvisazione hanno obiettivi estetici comuni: entrambe mirano a creare una nuova dimensione del suono, superando ogni schema o formula stilistica preordinata e liberando la spontaneità degli inter-

preti. Da un punto di vista estetico, i risultati sono nel complesso comparabili e l'interazione tra i musicisti nell'atto performativo segue dinamiche molto simili. Persistono tuttavia differenze notevoli:

- nella concezione di Stockhausen *Aus den sieben Tagen* è un'"opera": l'autore lo tematizza esplicitamente quando in diversi testi o interviste sottolinea la ricorrenza di determinati processi in diverse esecuzioni dello stesso brano. Esiste una partitura di queste opere, di cui egli è l'unico autore. Le libere improvvisazioni, invece, sono composizioni "momentanee" che esistono come tali soltanto durante la performance. L'autore è il collettivo, la paternità (nel caso di registrazioni) appartiene all'intero gruppo.

- entrambi i concetti musicali enfatizzano naturalmente l'*hic et nunc* del momento performativo; bisogna evitare di provare o di accordarsi in anticipo su eventuali percorsi musicali; l'esecuzione in pubblico, però, è la ragion d'essere della libera improvvisazione, che è fortemente influenzata dalle reazioni dell'auditorio e dall'ambiente sociale in cui ha luogo. Di certo anche Stockhausen mira a un forte coinvolgimento di un vasto pubblico, ma la sua musica è innanzitutto pensata per i musicisti (per la pubblicazione su LP sceglie le registrazioni fatte in studio, non quelle realizzate durante i seminari; durante i Ferienkurse si lamenta più volte che rumori e movimenti del pubblico disturbino la concentrazione dei musicisti).

- infine, alla libertà del collettivo si contrappone l'illuminazione dei discepoli.

Aspettando Godot e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci

Maria Grazia Berlangieri

La cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci reca una “didascalia” nota e ben precisa: «C’era un testo dove personaggi con la bombetta in testa si muovevano in maniera clownesca, parlavano e per due ore non raccontavano niente».¹ Quartucci nel 1959 istintivamente sceglie, ancora studente di architettura, *Aspettando Godot* di Samuel Beckett «senza sapere niente di Beckett»:²

Artisticamente sono nato a vent’anni con Beckett nel 1959, quattro anni dopo il suo *Aspettando Godot*, e quando a vent’anni feci il personaggio di Estragone. Mi colpirono le sue battute. Estragone che si alza da terra, va sul fondo e guardando il vuoto dice: “panorami ridenti”. Ma la didascalia fanciullesca di Beckett non dice Estragone va sulla strada di campagna ma va sul fondo della scena. Poi va in proscenio e guardando la platea pronuncia la frase: “un luogo incantevole”; si volta e dice a Vladimiro: “andiamocene da qui”; che per me significava dal teatro, dal teatro confezionato, definito, senza ricerca, senza curiosità. Dopo ho capito che lì non c’era più nulla per me e ho iniziato a viaggiare.³

Se Beckett, come afferma Carlo Fruttero, attraverso il teatro sfugge alla pietrificazione del romanziere (post Proust, Kafka e Joyce), paralizzato dalla coscienza di sé e ossessionato dal bisogno di “altro”,⁴ attuando uno slittamento graduale dal romanzo al teatro fondamentale per mettere in crisi i generi letterari ed esplorare nuove ibride soluzioni espressive,⁵ Quartucci attraverso il teatro di Beckett costruisce le basi di un nuovo linguaggio scenico che già alla fine degli anni Sessanta lo

¹ Gigi Livio, *Colloquio con Carlo Quartucci*, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 2 (1998), p.129.

² Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma 16 gennaio 2018. Quartucci era solito nei nostri incontri leggermi stralci di scritti a cui aveva lavorato o stava lavorando, in questo caso mi riferiva del suo intervento al convegno *Ivrea Cinquanta mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017, 5-6-7 maggio 2017* e in particolare al dialogo con Lorenzo Mango. Cfr. *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), Akropolis libri 2018.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Carlo Fruttero, *Introduzione*, in S. Beckett, *Aspettando Godot*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1956, pp. 5-13:10.

⁵ Cfr. Filippo Milani, *Il teatro ilarotragico di Manganelli (tra Beckett e Bacon)*, «Cuadernos de Filología Italiana», 25 (2018) pp. 197-211:198.

condurrà fuori dai teatri stabili, immobilizzati dalla burocratica e statalista organizzazione teatrale, dalla sclerotizzazione del modello recitativo dell'Accademia d'Arte Drammatica, dalla prime incrinature del modello di regia critica⁶ e dall'irrisolto nodo relativo all'assenza – vera o presunta – di una drammaturgia italiana.⁷

Carlo Quartucci debutta come attore nel ruolo di Estragone, di regista e scenografo nell'*Aspettando Godot* del 1959, prima nella chiesa della Natività di Roma e poi con la Compagnia universitaria Latino-Metronio al Teatro Brancaccio. Come è noto, Quartucci e la Compagnia del Teatro della Ripresa furono invitati nel 1963 da Luigi Squarzina allo Stabile di Genova per costituire una sezione di ricerca e sperimentazione che prenderà il nome di Teatro Studio. Tuttavia nel primo anno Quartucci fu impiegato principalmente come aiuto regista di Squarzina e come docente nella scuola d'arte drammatica dello Stabile, mentre gli altri componenti della compagnia vennero scritturati come comparse negli spettacoli in cartellone. Soltanto alla fine della stagione 1963/1964 riuscirono a debuttare con *Aspettando Godot* collocato fuori abbonamento. Nel 1965 Quartucci e la ritrovata Compagnia del Teatro della Ripresa ritornano a lavorare su *Aspettando Godot*, presentando al pubblico una versione *en plein air* lungo il Tevere, a Prima Porta durante il Festival di S. Beckett, riflesso delle esperienze artistiche “collettive” e individuali di Quartucci e del suo gruppo.⁸

Aspettando Godot si colloca tra le sequenze iniziali di quella rivoluzione teatrale messa in atto dalla seconda avanguardia teatrale che, secondo Marco Palladini, si caratterizza per la rottura dell'endoteatralità (cioè di quel teatro imperniato sul proprio peculiare sistema espressivo); per il conseguente rigetto del testo e del copione drammaturgico in favore della primazia della scrittura scenica.⁹ Quartucci – in questa prima fase di ricerca e “costruzione” di un linguaggio proprio – si

⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni 1984, p. 536; Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani 2000; Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1956-1967*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 24; Sull'ipotesi della coincidenza tra regia critica e teatri stabili (e la relativa sclerotizzazione dei modelli produttivi) vedi l'epistolario di Grassi, Strehler, Guerrieri in Stefano Locatelli, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo “dramaturg” del Piccolo Teatro?*, in *Obiettivo Guerrieri, parte II*, «Biblioteca Teatrale», 123-124 (2017), pp. 185-229.

⁷ «La ricerca di un nuovo testo italiano si trasforma generalmente in un'operazione angosciosa», Carlo Quartucci, in Corrado Augias, *Un Godot per il teatro italiano. Avanguardia e tradizione in riva al Tevere*, «Avanti!» 31 luglio 1965.

⁸ Quartucci aveva, tra le altre cose, appena concluso lo spettacolo *Cartoteca* (maggio 1965), un'esperienza capitale per la sua poetica teatrale *in fieri* che inevitabilmente investirà il Festival di S. Beckett. Per un approfondimento vedi Livia Cavaglieri, *Verso “la libertà totale della scena”: Cartoteca di Carlo Quartucci*, in Federica Natta (a cura di), *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, Edizioni di Pagina, Bari 2012, pp. 121-142.

⁹ Cfr. Simona Cinaglia, *Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e Marco Palladini*, «L'illuminista», 2/3 (2000), pp. 187-232 (qui 206-207).

muove sulla cartina geopolitica degli Stabili, nell'illusione che possa farlo dall'interno della scena "ufficiale" proponendo una nuova teatralità fonetico-visiva: «Il Teatro Studio è nato per fare un teatro di ricerca nazionale. Lo volevo fare con Leo e Rino ma anche con gli attori stabilizzati affinché vedessero un nuovo modo di recitare».¹⁰

Aspettando Godot è quindi il primo epifanico testo drammaturgico che Quartucci interpola a favore di una desacralizzazione della regia critica votata secondo lui alla riesumazione dei classici, della «scena rinascimentale» e di un «pubblico ottocentesco» coartato all'interno di un repertorio che lo riduceva a compratore nel «supermercato dei teatri stabili».¹¹

Prima che Beckett diventi per la teatrografia di Quartucci e dei componenti della Compagnia del Teatro della Ripresa un deposito semantico che deborderà nel mito (della comunità e del suo fallimento, della pluralità di codici linguistici, visivi e fonetici, di una prassi attoriale preludio di «un'aporia teatrale italiana»)¹² era innanzitutto un autore "d'eccezione" la cui drammaturgia presentava delle caratteristiche che felicemente germineranno nella loro giovane poetica teatrale.

In Italia la prima (e capitale) traduzione di Beckett è del 1956 ad opera di Carlo Fruttero per Einaudi. Per quanto lo stesso Quartucci rimarcasse (quantomeno nei primi allestimenti), di aver portato in scena Beckett senza saperne molto, scarsa era la conoscenza generale da parte della critica e del pubblico italiano dell'autore irlandese. La teorizzazione del teatro dell'assurdo risale al 1961, e pochissimi erano stati i tentativi di messa in scena in Italia.¹³ Al Piccolo Teatro di Milano nel 1953 esordisce per una sola sera *En Attendant Godot*, dal Théâtre de Babylone nell'edizione del debutto. Invece la prima rappresentazione italiana avviene a Roma, nel

¹⁰ M.G. Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma cit.

¹¹ Carlo Quartucci, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, «Sipario», 253 (1967) (il testo con alcune variazioni è pubblicato in Edoardo Fadini, Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Cooperativa editoriale Studio Forma, Torino 1976, pp. 108-109. L'articolo di Quartucci è in risposta a quello di Luigi Squarzina *Il repertorio contemporaneo e i teatri Stabili*, «Sipario», 250 (1967). Le questioni relative alla regia critica e al pubblico borghese del dopoguerra sono chiaramente assai più articolate di quanto in sintesi emerge dalla contrapposizione generazionale, professionale e personale esistente fra i due.

¹² Cfr. Simona Cigliana, *Sette domande sul teatro d'avanguardia* cit., pp. 187-232 (qui pp. 207-208).

¹³ Franco Mancini, *L'Illusione alternativa, lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1980, p. 220. Per un approfondimento sulla fortuna scenica di Beckett in Italia vedi Franco Quadri, *Beckett in Italia, la fortuna teatrale*, in Sergio Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, 1997, p. 361; Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, postfazione di Stanley E. Gontarski, Le Lettere, Firenze 2000; Luca Scarlini, *La comicità dell'esistenza. Una via italiana a Samuel Beckett*, «Drammaturgia», 9 (2002). I suddetti testi (di Quadri e Scarlini insieme a numerosi altri) sono ripubblicati in G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L' "effetto Beckett" nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006.

1954. Regia di Luciano Mandolfo, interpreti: Marcello Moretti, Vittorio Capriolo e Claudio Ermelli.¹⁴ Intorno al 1958 Aldo Trionfo con la Borsa di Arlecchino presenta per la prima volta in Italia testi di Ionesco, Beckett, Tardieu, Genet. Nel 1958 porta in scena *Un coniglio molto caldo* e nel 1959 *Finale di partita* di Beckett con Paolo Poli.¹⁵

In Italia non esisteva una tradizione atta ad accogliere in piena consapevolezza il teatro dell'alienazione. Il Piccolo Teatro di Milano ospita per una sola serata nel 1953 la prima versione di *En Attendant Godot* per la semplice necessità di "una *pièce* parigina nella stagione".¹⁶ Se in un primo momento la stessa critica francese fu scettica e successivamente concesse alla *pièce* un valore sperimentale (definizione che rimarca un ottuso spirito conservatore nel relegare *a latere* un certo teatro, come vedremo anche con Quartucci), in generale si ritenne che *Godot* sarebbe rimasto rinchiuso all'interno di una ristretta cerchia di intellettuali. Invece incontrò uno straordinario successo di pubblico; prima ancora di qualsiasi successiva interpretazione metateatrale, filologica e filosofica, sostanzialmente perché *Godot* spesso faceva ridere: «[...] l'*humor* è il veicolo, il cavallo di Troia del *néant*, e questa è forse la chiave (volgare) del suo sorprendente successo». ¹⁷ Martin Esslin specificherà nel suo saggio *Dionysos' Dianoetic Laugh* che a ridere non sono i personaggi ma il pubblico: «[...] in Beckett non sono i personaggi ma il pubblico a ridere; l'assenza di *dianoia*, per quanto terribili possano essere le loro disgrazie, li rende infatti comici e ridicoli. La differenza tra la catarsi dianoetica della tragedia tradizionale e la *dianoia* del *risus purus* presente nel teatro di Beckett deriva proprio dalla dislocazione di questa consapevolezza». ¹⁸

Diffidando quindi di lasciare retrocesso nella sola casualità l'incontro della drammaturgia di Beckett con quella primigenia di Quartucci, bisognerà fare uno sforzo nel cercare l'innescò che farà esplodere nel suo immaginario e in quello della Compagnia del Teatro della Ripresa l'idea che la teatralità di Beckett potesse rappresentare un "luogo del possibile" in cui attuare la propria ricerca scenica (in quegli anni ancora in fieri).¹⁹

¹⁴ Cfr. Alberto Bentoglio, *Marcello Moretti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76 (2012).

¹⁵ Per un approfondimento vedi Livia Cavaglieri, Donatella Orecchia, *Memorie sotterranee: storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2018.

¹⁶ Cfr. Franco Quadri, *Beckett in Italia, la fortuna teatrale*, in Sergio Colomba, (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett* cit., p. 177.

¹⁷ Carlo Fruttero, *Introduzione*, in S. Beckett, *Aspettando Godot* cit., p. 8.

¹⁸ Martin Esslin, *Dionysos' Dianoetic Laugh*, in J. Calder (ed.), *As No Other Dare Fail*, Riverrun Pr, London, pp. 15-23. Trad. it. di Elena Cassarotto, *Il riso dianoetico di Dioniso*, in Paolo Bertinetti (a cura di), traduzioni di Carlo Fruttero et al., *Samuel Beckett, Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, Einaudi, Torino 2007, pp. 736-743.

¹⁹ I componenti del gruppo, in particolare Quartucci e Sudano, rimarcheranno l'importanza di Beckett nella costruzione della loro poetica teatrale. Cfr. Gigi Livio, *Colloquio con Rino Sudano*, in «Asino

È sulla superficie funambolica e canzonettistica di *Aspettando Godot* che Quartucci rintraccia i segni di un linguaggio conosciuto. Lo stereotipo godottiano²⁰ in costruzione si feconda, oltre che con i freschi studi di arte e di architettura, con un certo immaginario filmico, le comiche di Charlie Chaplin e Buster Keaton: «Carlo era interessato a Beckett perché in quel periodo era fissato con le comiche di Keaton. Aveva sentito un'affinità tra Beckett e Keaton e gli interessava il movimento dell'attore nello spazio beckettiano».²¹

Quartucci sembra prefigurare l'affinità tra Keaton e Beckett che, proprio tra il 1964 e il 1965, troverà compimento nel cortometraggio *Film* (1964), diretto da Alan Schneider, su sceneggiatura di Samuel Beckett, che ha per protagonista proprio Buster Keaton e che viene presentato per la prima volta in Italia al Festival di Venezia nel 1965.

L'utilizzo di costumi e in particolare della bombetta nella prima rappresentazione di *Aspettando Godot* di Beckett a Parigi, ha rimarcato fin da subito l'accostamento a una certa comicità cinematografica: «Circolano alla superficie di *Godot* un certo funambolismo canzonettistico, un'aria di pagliacciata *highbrow*, di squisita cretineria [...] Non di meno Vladimiro ed Estragone, oltre ad appartenere alla stessa categoria a-sociale del *tramp*, si comportano con miope disinvoltura [...]. Il traguardo di Beckett è, a differenza di Chaplin, metafisico, ma l'urto comico è lo stesso».²²

I “vagabondi” Vladimiro e Estragone entrano nell'immaginario di Quartucci mescolandosi ai suoi ricordi dell'infanzia e, forse, con quella “disfonia attoriale” che egli richiamava nei suoi racconti: la sua relazione con la scena e con il padre Antonio Manganaro, capocomico di una compagnia popolare:

Da bambino volevo recitare. A Natale mio padre nel ruolo del diavolo eseguiva con la compagnia fino a cinque rappresentazioni della natività dal pomeriggio a notte fonda. C'era un bambino attore nel ruolo di Benino. Ho ancora in mente le battute stupende di quei canovacci: “Pareva che si aprisse in cento lampi il cielo, sembrava che piovesse un misto da lassù d'argento e d'oro”. Io volevo recitare, desideravo il ruolo di Benino, ma mio padre rifiutava a causa della mia balbuzie. Pregai mia madre, donna dall'enorme forza che ci aveva cresciuto in teatro. Lo convinse. Di fronte a mio padre recito come un

di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 1 (1997); Gigi Livio, *Colloquio con Carlo Quartucci*, in «Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro» cit.

²⁰ Fin dalla prima storica rappresentazione di *Aspettando Godot* al Theatre de Babylone (5 gennaio 1953) la messa in scena dei personaggi di Vladimiro e di Estragone si caratterizza per i costumi che, con le bombette, le scarpacce, ecc., richiamano quelli dei personaggi cinematografici di Chaplin o di Keaton, appartenenti tutti alla categoria dei *tramp*, cioè dei vagabondi e dei diseredati, definendo così un “canone” per le successive messe in scena.

²¹ R. Sudano, in *Rino Sudano. Una testimonianza sull'avanguardia*, intervista di Fabio Acca, in «Acting Archives Review», III, 6 (2013), p. 259.

²² Carlo Fruttero, *Introduzione*, in S. Beckett, *Aspettando Godot* cit., p. 8.

pazzo le battute e a un certo punto balbetto e m'interrompo. Allora lui urla "non preoccuparti Carlo! Se succede in scena faccio entrare il comico".²³

Questo immaginario, come vedremo, si riverserà nella ricerca scenica dell'*Aspettando Godot* ibridandosi con il talento attoriale (di Leo de Berardinis e di Rino Sudano su tutti) con le competenze visive di Quartucci che attuerà così la mutuazione del testo beckettiano in un linguaggio fonetico-visuale geometrizzante. Come sottolineato, *Godot* fin dalla nascita portava i segni dello stigma antiteatrale a dispetto del successo ottenuto secondo ragioni accennate prima: fuori dal repertorio dei classici da "riesumare" attraverso la regia critica, ma all'interno di quei "codici *vaudeville*" leggibili da quel "pubblico allargato", a cui Quartucci ambiva e da cui in qualche modo proveniva. Fin da subito, infatti, e successivamente alla fallimentare integrazione nello Stabile di Genova, si configura in lui la ferrea volontà di fare un teatro per tutti e non per pochi.²⁴ Il suo apprendistato teatrale, che si sovrascrive a quella mitologia godottiana in costruzione alla fine degli anni Cinquanta, si lega poi a un altro aspetto essenziale di *Aspettando Godot*: un testo "che per due ore non raccontava niente" e in cui la conversazione tra i personaggi svuotandosi lascia intravedere le ormai fragili strutture linguistiche del dramma borghese esponendosi al pubblico apertamente come *fiction*. E qui, nella "didascalia" beckettiana,²⁵ Quartucci fa un salto semantico dal piano della parola a quello dello spazio, ove è possibile richiamare una coordinata della sua cosmogonia teatrale meno conosciu-

²³ Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma, 18 gennaio 2018. Quartucci, come noto, nei suoi primi spettacoli recitava, ad iniziare da *Aspettando Godot* del 1959 nel ruolo di Estragone. Nell'intervista rilasciatemi ricordava divertito come Leo de Berardinis lo canzonasse a riguardo: «Carlo sei un grande regista ma come attore fai schifo».

²⁴ La relazione con il pubblico sembra sia stato uno dei motivi di discordia tra Quartucci e gli altri membri della Compagnia del Teatro della Ripresa: «Avevamo superato il teatro ufficiale. Dopo di quello successe che io rimasi con Carlo Quartucci, mentre Leo andava da una parte, Rino dall'altra. Ci spaccammo proprio perché si crearono due fazioni: c'era un certo moralismo politico per cui no, il pubblico non deve venire, non si deve fare pubblicità, non si deve andare sui giornali", "Ma siete pazzi ...". Comunque, ci fu una rottura», Gigi Livio, Donatella Orecchia, (a cura di), *Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo*, in «Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 8 (2003), p. 47. Invece in un'altra intervista Quartucci afferma: «Infatti la nostra rottura, anche scontri ecc. perché io li attaccavo continuamente dicendo "siete sempre beckettiani", cioè avete fissato uno stile quando ve lo voglio spaccare», in Gigi Livio, (a cura di), *Incontro con Carlo Quartucci*, «Quarta parete», 5 (1980), p. 90.

²⁵ «La didascalia usata drammaturgicamente da Beckett tende a dare corpo concreto alla scena, a diventare il suo linguaggio privilegiato, che ingloba parola, azione, suono, colori, emozioni. La scrittura del drammaturgo irlandese presenta così una qualità eminentemente scenica, cioè il testo "è una macchina di teatro, che al di fuori della scena resta, sostanzialmente, incompleto"», in Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1956-1967* cit., p. 20; Lorenzo Mango, *Il dramma mancato, la decostruzione della forma drammatica nel teatro del Novecento*, «Annali dell'Università degli studi di Napoli, "L'Orientale"» Sezione romana, XLVI, 1 (2004), p. 37.

ta, la sua relazione ideale e postuma (almeno fino al 1968) con l'arte di Marcel Broodthaers che il regista indica come punto di riferimento del suo viaggio nella teatralità:²⁶ «Dopo ho capito che lì non c'era più nulla per me e ho iniziato a viaggiare. *Camion* è viaggio. Questo viaggio, dal 1968, l'ho fatto portando nel mio cuore, nel mio immaginario, la carta geopoetica di Marcel Broodthaers, questa carta continua a essere il mio palcoscenico».²⁷

Quartucci si riferisce in particolare all'opera *Carte du monde poétique* del 1968,²⁸ che consiste in una grande mappa geopolitica del mondo che originariamente portava il titolo *Carte du monde politique*. Con linee semplici Broodthaers barrò le lettere «li» nel titolo e le sostituì con la lettera «é». Successivamente tra il 1968 e il 1970 ne realizza un'altra: *Carte du monde utopique*, questa volta cancellando semplicemente la parola originaria “économique”.²⁹ In comune con il poeta e artista concettuale belga Quartucci ha la volontà di lavorare sulla struttura dell'opera rompendone i confini, con una continua mutazione dei linguaggi e dei piani di senso. Nelle nostre conversazioni insisteva molto su questi aspetti, ne era profondamente affascinato: Broodthaers, un poeta che a quarant'anni diventa artista e crea il Museo delle Aquile autoeleggendosi direttore, scoprendo non tanto «le belle arti ma l'audience e lo spettacolo, al punto che anziché produrre opere d'arte – come altri artisti che sono saltati dalla parola all'immagine, dalla pagina all'ambiente – realizzò un museo. Non un museo come tanti ma un museo d'artista»³⁰. È senz'altro singolare il parallelismo “concettuale” e temporale tra queste opere di Broodthaers e le rappresentazioni di Quartucci.

Mentre nel 1964 Broodthaers realizza *Pense-bête*³¹ – traslitterando il dispositivo libro in un oggetto visivo e tramutando il lettore in spettatore – Quartucci e

²⁶ Nel dicembre del 2018 ho avuto diverse conversazioni con Carlo Quartucci e Carla Tatò nelle quali emerse il rapporto ideale instaurato tra la personale poetica teatrale di Quartucci e quella dell'artista concettuale Broodthaers. Incuriosita da questa “coordinata” inedita ho approfondito successivamente con Quartucci questo tema, lavorando al disegno di una carta visiva che metteva in un parallelo cronologico alcune opere di Broodthaers con i suoi spettacoli. Tuttavia è difficile datare quando Quartucci effettivamente individua una relazione tra la sua opera e quella dell'artista belga, quindi non possiamo che ritenerla retrospettiva.

²⁷ Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma 16 gennaio 2018.

²⁸ Marcel Broodthaers, The Herbert Foundation, <<https://www.mariangoodman.com/news/343-marcel-broodthaers-the-herbert-foundation/>>, (ultima consultazione 9 settembre 2020).

²⁹ Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2007, p. 202.

³⁰ Riccardo Venturi, *A Parigi Marcel Broodthaers tra museo e Museo*, «il Manifesto, Alias domenica», 5 luglio 2015, edizione online, <<https://ilmanifesto.it/a-parigi-marcel-broodthaers-tra-museo-e-museo/>> (ultima consultazione 9 settembre 2020).

³¹ *Pense-bête è un'opera di Marcel Broodthaers* del 1964. L'artista ingloba le copie del suo ultimo libro di poesie *Pense-bête* in una colata di cemento e gesso rendendole illeggibili tramutando il libro da oggetto di lettura a oggetto visivo e, di conseguenza, il lettore in spettatore.

il Teatro Studio lavorano sullo slittamento beckettiano dal romanzo al teatro che, in ultima istanza, per Quartucci significa a sua volta emancipare la scena teatrale dalla drammaturgia preconfezionata trasformando lo spettacolo in un meccanismo fonetico-visivo, compenetrando Beckett con i quadri di Malevič, Van Gogh e Rousseau (Malevič per il colore bianco, nero, rosso; Van Gogh per il colore giallo; Rousseau per il colore blu). La voce degli attori si lega alla teoria dei colori (voce bianca, voce blu, voce gialla), al fine di raccordare quelle linee geometriche che campionano la scena teatrale (non una scenografia, semmai una scultura in movimento), in cui il corpo-voce-movimento degli attori rispondono alle regole della luce, del colore, e dello spazio geometrico, prima ancora che alle parole del testo:

Nel 1964 a Genova in quell'*Aspettando Godot* ci ho messo tutto quello che dal '59 avevo imparato su Beckett. Riprendo alcune soluzioni sceniche utilizzate per *Finale di partita* e *Giorni felici*. Il sole era una sfera che poi diventava la luna, l'albero era una scultura che non aveva niente, una curva. La didascalia diceva "cade la notte". Avevo chiesto al tecnico Nico Sussi il blu del "doganiere" Rousseau, un blu senza ombre, dove non vedi niente. Il povero Nico trafficava con la luce e le gelatine, ma il blu che volevo non era quello e io gli urlavo: "Mi fai vedere dal bianco di Malevič al blu di Rousseau". All'epoca c'erano le luci a reostato che occupavano molto spazio. Gli urlavo: "Nico così la notte scende, non cade. La didascalia dice la notte cade!" E lui esasperato rispondeva "Belin, ma cos'è sto doganiere Rousseau?". Squarzina che assisteva alle prove disse a Nico di ordinare la gelatina blu dalla Germania. Dopo tempo arrivò e così ebbi la notte. Misi Rino e Leo a recitare, lavorando con la voce dai toni alti ai toni bassi così come dal giorno alla notte la luce cambiava. Voce bianca, voce blu. Estragone è giallo, come la palla gialla del sole, Leo è blu, la valigia di Pozzo rossa. Lucky entrava con il nero da destra con la valigia rossa, perché avevo studiato il peso dei colori, le lezioni di Ragghianti, la figurazione di Paul Klee, e sapevo che il nero entra da sinistra a destra, come la scrittura. Se entra da destra è traumatico. In Beckett si entra e si esce da destra a sinistra.³²

Quartucci in questo stralcio di conversazione si riferisce al legame tra colori e voce. Ad esempio quando dice "Vladimiro è blu", si riferisce non all'aspetto visivo ma alla richiesta fatta agli attori di rendere nella trama delle loro vocalità un accordo di altezza tonale riferibile al blu. Tra l'altro, durante queste conversazioni, mi ha mostrato una foto di Lisetta Carmi dell'*Aspettando Godot* virata in studio al colore blu, rimarcando l'importanza dell'episodio descrittomi sopra.

Già studente di architettura, è affascinato dalle lezioni dello storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti³³ e dalle teorie sulla forma e figurazione di Paul

³² Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 16 gennaio 2018.

³³ Carlo Ludovico Ragghianti è un importante storico dell'arte che, tra le altre cose, ha dedicato alla

Klee: è del 1959 l'edizione italiana della raccolta degli scritti di Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, lezioni, note, saggi raccolti ed editi da Jürg Spiller con prefazione di Giulio Carlo Argan.³⁴ È verosimile quindi che Quartucci fosse influenzato dalle letture sul peso dei colori, su figura e forma, coeve agli anni tangenti alle sue prime prove sceniche sulla drammaturgia di Beckett. Infatti egli sembra riferirsi anche alla teoria dei colori e composizione di Johannes Itten, altro docente di riferimento, come Klee, della scuola del Bauhaus:

Riconosciamo che una linea è lunga soltanto quando essa è messa a confronto con una più corta. La stessa linea ci pare corta quando la paragoniamo ad una più lunga. Allo stesso modo, gli effetti cromatici possono venire potenziati o indeboliti dai colori che li contrastano. [...] Come l'opposizione di bianco-nero costituisce il culmine del contrasto chiaroscurale, così l'accostamento di giallo, rosso e blu rappresenta il massimo grado di tensione tra colori puri. Ne risulta sempre un effetto chiassoso, energico e deciso.³⁵

L'astrazione "grafica" della scena e il reticolato semantico dei colori si legano alle corporeità degli attori e al dettato delle loro azioni: la figura influenza la forma dei loro movimenti sulla scena. Così come viene descritto nel programma di sala dell'*Aspettando Godot* (1964), rianalizzato dallo stesso Quartucci nell'articolo *Sette anni di esperienze*:

Vladimiro ed Estragone sono stati strutturati in maniera diversa fra loro, a motivo della loro diversa natura. Vladimiro ha una forma verticale, una linea sottile che segna continuamente lo spazio con curve e spostamenti da destra a sinistra e viceversa; i suoi gesti sono sempre minuziosi, delicati, preziosi. Estragone, al contrario, ha uno sviluppo orizzontale: massa molle che saltella da un punto all'altro, movimenti grotteschi, rudi. [...] Questa differenziazione gestica [...] descrive graficamente la loro esigenza di complementarietà (Vladimiro ed Estragone esistono insieme, l'uno compensa l'altro), e visualmente i loro movimenti si snodano secondo figurazioni geometriche di pura astrazione, ma complementari (la linea e il punto). Allo stesso modo nella coppia Lucky-Pozzo la tipizzazione e complementarietà viene data dal corpo bloccato, leggermente piegato in avanti di Lucky, in cui si muovono soltanto le gambe avvitate ai ginocchi: cariatide umana, sofferente forma chiusa. Pozzo a sua volta, enorme forma aperta, piegato all'indietro, gambe enormi, divaricate, gesti ampi e continui, ampollosi, barocchi in un alternarsi continuo di sadismo e di paternalismo padronale. [...] I quattro personaggi sono contraddistinti da un segno visuale anche nella tonalità dei costumi. Tutto grigio

figura e alla forma diversi saggi tra cui Carlo Lodovico Ragghianti, *Figura e forma*, «Arti della visione», vol. III, *Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino, 1952, pp. 295-304.

³⁴ Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, lezioni, note, saggi raccolti ed editi da Jürg Spiller, edizione italiana (a cura di) Mario Spagnol, Richard Sapper, trad. it. Di Mario Spagnol e Francesco Saba Sardi, Feltrinelli, Milano 1959.

³⁵ Johannes Itten, *Arte del colore*, Il saggiaiore, Milano 1982, ed. ridotta, pp. 33-34; Johannes Itten, *Kunst der Farber*, Otto Maier, Ravensburg 1961 (ed. originale).

Vladimiro, chiaro Estragone. Bianchi pezzati di nero Lucky e Pozzo. Di un nero funebre il quinto personaggio, il messaggero di Godot. Lo spazio scenico diventa così un microcosmo di geometrie curve, di zone stagne, in cui Vladimiro-Estragone-Pozzo-Lucky creano, spezzano, riformano, figurazioni e moduli visivi di una loro risultante umana». ³⁶

Come scrive Donatella Orecchia: «sarebbe una scena bidimensionale, come un quadro con cornice. Eppure c'è un elemento che sfonda il quadro: un piccolo palco semicircolare aggettante che sporge oltre il boccascena». ³⁷ È il salto semantico accennato prima, dalla didascalia alla traslitterazione scenica come insisteva Quartucci nelle nostre conversazioni recitando: «[Estragone] va in proscenio e guardando la platea pronuncia la frase: “un luogo incantevole”, si volta e dice a Vladimiro: “andiamocene da qui”». ³⁸

In questa esibita struttura visiva vengono iscritte le particolari doti attoriali e vocali degli attori della Compagnia della Ripresa, in particolare, come già accennato, quelle di de Berardinis (nel ruolo di Vladimiro), di Rino Sudano (nel ruolo di Estragone) di Claudio Remondi (nel ruolo di Pozzo) ³⁹ di Maria Grazia Grassini (nel ruolo di Lucky). Lo spazio e il “peso” dei colori sono accordati alle variazioni di ritmo e all'altezza delle voci: Leo de Berardinis ricorda che per il suo Vladimir, cambiava dodici timbri di voce naturali, frutto di un lungo studio personale. ⁴⁰ Questa tecnica attoriale era quindi emancipata dalla recitazione naturalista. Sudano vedeva Quartucci come un attore-pupo che “manovrava” in una continua relazione polisemica i loro corpi di “marionetta kleistiana”:

La nostra esigenza di corporeità nasceva dalla decisione di non accettare più un teatro in cui si lavora intorno alla figura retorica del “personaggio”; dal disinteresse per il realismo o la verosimiglianza. Noi dicevamo che bisognava smetterla di fare finta di non recitare, che piuttosto bisognava far vedere che si stava recitando. [...] Carlo era un attore-pupo e questa era la sua grande forza. Perché il pupo siciliano e la marionetta in generale – mi riferisco alla marionetta kleistiana, non alla super-marionetta di Craig, che è un grosso equivoco – alludono al fatto che l'attore è un cadavere in scena, è un morto, è un “corpo senza orifizi”. E per questo è anche una marionetta. Però ha un centro. [...] Capimmo coi nostri corpi che Beckett era un autore che bisognava “dire” e non recitare.

³⁶ Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, «Teatro», 2 (1967), pp. 45-46.

³⁷ Donatella Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, p. 55.

³⁸ Carlo Quartucci in Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 16 gennaio 2018.

³⁹ Sostituito da Cosimo Cinieri nel ruolo di Pozzo durante il *Festival di S. Beckett*, Prima Porta Roma 1965.

⁴⁰ Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010, p. 31.

[...] quindi un atteggiamento del corpo inteso come corpo-voce, come voce-pensiero, che non è – si badi bene – una tecnica, ma un pensiero.⁴¹

Secondo Sudano infatti il lavoro dell'attore non è passibile di nessuna tecnica, e quindi non trasmissibile perché:

Pensare bene significa, per un attore, soprattutto posizionare il proprio corpo in modo che dica ciò che deve dire nel tempo e nello spazio giusti, in un tutt'uno col movimento del corpo. Questo non è passibile di alcuna tecnica, si tratta semplicemente di avere questo tipo di coscienza, che si ha o non si ha. Perciò – e in questo sono molto radicale – credo sia stato così anche per Leo e Carlo. In altre parole, quello che abbiamo fatto non si può trasmettere. Abbiamo detto delle cose e le abbiamo dette solo noi perché solo noi potevamo dirle.⁴²

(Quest'ultima affermazione, tra le altre cose, risponde e rimarca quanto affermato da Marco Palladini, secondo il quale la rivoluzione teatrale avanguardista in Italia elude la questione della formazione di una nuova attorialità).⁴³

Per Sudano, Carlo era un attore-pupo, o per meglio dire un marionettista. Il suo intento era la costruzione di una emozionalità antinaturalista attraverso il disegno razionale dei corpi attoriali: «Quando provavamo *Aspettando Godot*, Salerno [Enrico Maria Salerno, *N.d.A.*] chiamato da Rino, viene a vedere una prova. E Salerno dice a Rino: “questo è un pazzo”. Rino all'inizio era come lui, lui era molto razionale. Invece io insegnavo ad essere emozionale, come con Leo. E il corpo invece andava disegnato razionalmente».⁴⁴

Durante le nostre conversazioni Quartucci raccontava di come negli ultimi anni rileggesse la sua attività attraverso studi e letture. In relazione a Beckett una su tutte: *L'Atelier d'Alberto Giacometti* di Jean Genet.⁴⁵ In particolare per quella volontà di scarnificazione della scena operata da Samuel Beckett in collaborazione con l'artista Alberto Giacometti. «Perché mai nessuno parla dell'albero dello scultore?» Si chiedeva Quartucci durante la conversazione letteralmente recitando l'episodio di Giacometti e Beckett alle prove del *Godot* parigino.

L'elemento della scarificazione figurativa è fondante infatti: la scena si svuota assumendo la capacità di esibire i propri meccanismi, narrando innanzitutto se stessa, mostra la grana del testo attraverso le articolazioni delle voci, dei timbri,

⁴¹ Rino Sudano, in *Rino Sudano Una testimonianza sull'avanguardia*, intervista di Fabio Acca, cit., pp. 259-261.

⁴² Ivi, p. 262.

⁴³ Cfr. Simona Cigliana, *Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e a Marco Palladini* cit., pp. 207-208.

⁴⁴ Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 18 gennaio 2018.

⁴⁵ Cfr. Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Il melangolo, Genova 1992.

delle forme geometriche che seguono un ritmo cromatico costruttivista. In un esercizio mejerholdiano, per parafrasare Giuseppe Bartolucci,⁴⁶ le disforie del mezzo testuale diventano le disforie del corpo-voce di un nuovo attore e di una teatralità che, ostentando i propri paradigmi, inizia a porre le basi per un prossimo sconfinamento nell'evento (le cui prime significative tracce possono essere individuate nel Festival di S. Beckett lungo il Tevere a Roma del 1965). Il teatro "geopoliticizzato"⁴⁷ di Ivo Chiesa e di Luigi Squarzina viene decostruito attraverso l'azione poetica dell'immagine che, per Quartucci, è tutto: parola, suono, spazio, così come teneva a rimarcava narrando un episodio relativo a Pier Paolo Pasolini: «Pasolini viene a vedere *I Testimoni* a Torino. A fine spettacolo mi raggiunge e mi dice "Carlo, teatro di parola! E io, ma Pierpaolo! Che teatro di parola, è la scena, è l'immagine! E lui fa, cos'è il teatro greco? Il teatro greco è l'immagine, dove scrive Eschilo. Io allora non avevo afferrato cosa intendesse».⁴⁸

Come scrive Giuseppe Bartolucci, Carlo Quartucci e la sua compagnia rinnovano il teatro attraverso i segni: «Il gesto adoperato per esempio da Carlo Quartucci con il suo Teatro Studio ha non soltanto la funzione di segno-base per la sua ricerca ma diventa anche il punto di partenza per tutti i segni-diramanti che occupano i suoi spettacoli: che sono di circolarità e di concentrazione ideologica e di assunzione di elementi figurativi astratti».⁴⁹

A proposito di questa incessante ricerca di figurazione astratta, emerge il lavoro con la fotografa Lisetta Carmi che dal 1962 collaborava con il Teatro Duse di Genova, fotografando così gli spettacoli di Quartucci, Trionfo, Squarzina e le rappresentazioni di avanguardia del CUT, Centro Universitario Teatrale.

Come già detto è conosciuta la relazione tra quest'ultimo spettacolo e l'opera di Malevič, in particolare *Quadrato nero* e *Quadrato bianco su fondo bianco*. Seguendo il dettato di questa astrazione, stando a quanto raccontatomi da Quartucci nelle nostre conversazioni del 2018, insieme alla Carmi realizzarono in uno studio fotografico sessanta pose sviluppate su tela dell'*Aspettando Godot*: lo sviluppo delle foto iniziava dall'intelligibilità del bianco e nero degradando nelle esposizioni fotografiche, lungo l'arco dei sessanta scatti, fino alla dissoluzione nell'indecifrabile bianco su bianco.⁵⁰

⁴⁶ Cfr. Giuseppe Bartolucci, *Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni Settanta)*, in «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni, Firenze 1973.

⁴⁷ Mi riferisco alla politica di espansione distributiva intrapresa da Ivo Chiesa allo Stabile di Genova con l'apertura di una doppia sala e una doppia compagnia. Per un approfondimento vedi Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)* cit., pp. 111-112.

⁴⁸ Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 18 gennaio 2018.

⁴⁹ Giuseppe Bartolucci, *Un nuovo teatro non può nascere che con nuovi segni*, «Marcatrè», VI-VII, 46/49 (1968), p. 232.

⁵⁰ Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 18

Nonostante la messa in scena di *Aspettando Godot* al Teatro Stabile di Genova (1964)⁵¹ avesse ottenuto un discreto successo e soprattutto legittimato il lavoro scenico di Quartucci e dei “suoi” attori, la loro presenza rimase in una condizione di subalternità rispetto alla scena principale dello Stabile. Quartucci e la sua compagnia rimangono un «addendo forse il più debole, certo il più complicato da gestire, assimilare e fondere con le altre linee di lavoro»⁵² nella gestione organizzativa ed espansiva dello Stabile messa in atto da Ivo Chiesa, nell’ottica di aumentare la produzione e la distribuzione del teatro. Nella contraddittoria presenza di spettacoli maggiori e sperimentazione, Quartucci consumerà una relazione complessa con lo stesso Ivo Chiesa e con Luigi Squarzina, inseguendo l’utopia di rinnovamento della scena italiana in una delle sue sedi istituzionali. Se da un lato veniva invogliato come regista a sperimentare, dall’altro il “gruppo” nel suo insieme veniva mortificato nell’ottica di uno smembramento funzionale alle esigenze dello Stabile, che non ne riconosceva l’unità e l’autonomia. Così marginalizzati, la fuoriuscita era inevitabile. Si realizzerà tuttavia per gradi e per spettacoli.⁵³

La prima azione fu “mettersi in movimento”, in viaggio, alla ricerca di uno spazio che condurrà nell’estate del 1965 alla realizzazione del *Festival di S. Beckett*,⁵⁴

gennaio 2018. Nel momento in cui viene scritto questo saggio, le ricerche nell’archivio di Lisetta Carmi (per il tramite di Giovanni Battista Martini che lo cura) non hanno prodotto un riscontro. Tuttavia, come accennato precedente, ho potuto vedere in casa di Quartucci-Tatò una stampa professionale di *Aspettando Godot* virata al blu dalla stessa Carmi. Inoltre ho rinvenuto alcune foto realizzate dalla fotografa relative alla Compagnia della Ripresa a Palermo e alle rappresentazioni del Gruppo ‘63, anche queste non riscontrabili nell’archivio della Carmi che fanno quindi presupporre la possibilità dell’esistenza delle suddette sessanta pose sviluppate fino al dissolvimento nel “bianco di Malevič”.

⁵¹ Per un approfondimento su *Aspettando Godot*, si veda Gigi Livio (a cura di), *Colloquio con Carlo Quartucci*, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 2 (1998); Donatella Orecchia, Armando Petrini, (a cura di), *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Aspettando Godot, Teatrustudio, Genova 1964*, parte I, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 5 (2001), pp. 67-99 e parte II, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 6 (2006), pp. 128-264; Donatella Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit. pp. 53-71.

⁵² Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, in «Il Castello Di Elsinore», (61) 2010, pp. 107-118 (qui p. 112).

⁵³ Per Quartucci, al netto dei conflitti e di una contraddittoria collaborazione, furono anni d’intensa attività creativa contraddistinti da una pervicace attitudine organizzativa che lo porterà a conquistare spazi e autonomia rispetto allo stesso Stabile di Genova. Per un approfondimento vedi Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze* cit., p. 151; Livia Cavaglieri, *Nuovo Teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)* cit.; per una teatrografia completa degli spettacoli realizzati, tra gli altri, negli anni della collaborazione con lo Stabile vedi D. Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit., pp. 337-359.

⁵⁴ *Il Festival di S. Beckett*, Teatro Mobile al Tevere – Via Tiberina Km 1, n. 116 (Prima Porta), Compagnia del Teatro della Ripresa: Cosimo Cinieri, Leo de Berardinis, Roy Bosier, Sabina de Guida, Anna D’Offizi, Alvaro Galindo, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Rino Sudano, Emiliano Tolve. Direttore Carlo Quartucci. Il Festival comprendeva le rappresentazioni di *Aspettando Godot*

esempio paradigmatico dell'utopia teatrale e di quella drammaturgia degli spazi aperti cruciale per l'intera poetica di Carlo Quartucci.⁵⁵ Non è un'operazione di decentramento, né il perseguimento di un pubblico allargato, come avverrà successivamente. È una teatralità che insegue un proprio spazio di ricerca attraverso le pratiche e al di fuori dei teatri stabili.

I «biricchini clown di Beckett»,⁵⁶ come li aveva definiti Ennio Flaiano, durante il *Festival* proseguono così nel lavoro di sottrazione di ogni significazione storica sviluppando un sistema rappresentativo di relazioni sulla scena basati sulla forma-spazio, sul tempo (in senso musicale) e il suono. Disfacendosi, non senza arbitrio, della convenzione formale si concentrano sulla *parola individuale* incarnata da ogni interprete attraverso la variazione tonale della voce, secondo attributi di forma che Quartucci aveva definito "rapporti gestici" nelle note di regia dell'*Aspettando Godot* (versione 1965, Festival di S. Beckett):

Proporre oggi un testo di Beckett, soprattutto *Aspettando Godot*, oramai già «ufficializzato», dovrebbe significare l'apertura di un discorso non limitato al testo in questione, ma comprendente tutta la tematica beckettiana. Questo ha tentato di fare la regia; si trattava di considerare tutto il pensiero di Beckett, da intendersi però non come sistema filosofico, ma come problematica della esistenza sganciata da ogni significazione storica. Quindi non è gratuita una messinscena che tenga conto esclusivamente di rapporti gestici (le complementarietà di Vladimiro-Estragone da una parte, Pozzo-Lucky dall'altra, risolte in complementarietà figurative: Vladimiro una linea che avvolge il corpo di Estragone tendente ad atteggiarsi come massa, e legame di forze fisiche in continuo contrasto per Pozzo e Lucky), rapporti sonori (i personaggi cambiano voce tenendo conto di compensi e scompensi ritmici) e rapporti spaziali (scenografia non indicativa di ambienti, ma evocativa di zone mentali, l'unico luogo rappresentante l'esistenza). Non troviamo altra estrinsecazione che questa in termini teatrali, dei concetti di tempo e spazio del pensiero dell'autore. Per «mostrare» allo spettatore questo pensiero si è creduta necessaria una presa estetica e non dell'anima», una finzione di emotività di

(ed. del Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova); *Finale di partita, Atto senza parole II; 18 collages*, teatro narrativa poesia e saggistica di S. Beckett, con dibattiti e conferenze. Nella locandina veniva presentato inoltre *Cartoteca*, del teatro universitario di Genova, come «inizio di un discorso sulle ultime tendenze a "forma aperta"», dalla locandina del Festival di S. Beckett, Archivio privato Emiliano Tolve, Roma consultato nel luglio del 2018.

⁵⁵ Cfr. Donatella Orecchia, *Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del "Teatro della Ripresa"*, in «L'asino di B.», 10, maggio (2005); Maria Grazia Berlangieri, *Il Festival di S. Beckett: utopia e ricerca lungo il fiume*, in *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)* Ilenia Caleo, Piersandra di Matteo, Annalisa Sacchi, (a cura di), cura iconografica di Giada Cipollone, Bruno, Venezia in corso di pubblicazione (2020).

⁵⁶ Così scriveva Ennio Flaiano nella sua recensione (affatto conciliante) del *Festival di S. Beckett*, cfr. Ennio Flaiano, *Avvolti nel sipario aspettiamo Beckett. Troppo biricchini i clown di Beckett*, in «L'Europeo», 29 agosto 1965, p. 72. Pubblicata in volume con il titolo *Aspettando Godot* in Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano 1983, pp. 270-273.

carattere puramente teatrale: che però non restasse tale ma fosse recuperabile razionalmente. Ed è per questo che si è tentato di agire in modo che il comportamento da clown degli attori non si esaurisse solo come veicolo scenico di divertimento atto a rendere più agevole la tematica di Beckett, ma si considerasse anche come condizione umana in quanto l'uomo beckettiano è espressione di formule fisse stantie, di luoghi comuni vecchi di secoli nella fissità della maschera clownesca.⁵⁷

La ricerca di un nuovo linguaggio teatrale al *Festival* veniva esibita come processo compiuto, mentre la questione dello spazio teatrale e la sua messa in "crisi" emergeva come nuova istanza sperimentale del gruppo: «ciò che invece vogliamo sperimentare con "Festival di Beckett", è una nuova architettura del palcoscenico e della platea, un nuovo sipario che avvolga nel medesimo tempo spettatore e attore».⁵⁸

Come sottolinea Donatella Orecchia, «pubblico, edificio e linguaggio sono tre aspetti inscindibili dall'esperienza di Quartucci e del gruppo».⁵⁹ Lo scarno edificio teatrale del *Festival di S. Beckett* risponde alla contingenza del luogo: la periferia suburbana e la campagna romana. Segna lo spazio costruendo un luogo teatrale laddove ve ne sia la necessità, montando la struttura secondo criteri dettati dalla situazione ambientale,⁶⁰ utilizzando una scenografia minimale, intelaiatura di un luogo (teatrale) arrugginito.⁶¹

Il Teatro Mobile era composto da un piccolo palcoscenico senza quinte e da gradinate di legno montate a ferro di cavallo che le cronache dell'epoca paragonano alle forme circensi. La struttura era stata messa a disposizione, come il terreno, da Claudio Remondi. Come si evince dalle conversazioni che ho avuto con Cosimo Cinieri e dal riscontro di alcune foto inedite che ho rinvenuto nel suo archivio

⁵⁷ Note di regia di Carlo Quartucci, *Aspettando Godot*, Teatro Mobile, Compagnia del Teatro della Ripresa, Roma 1965, documento conservato nell'archivio privato di Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, Campagnano di Roma, consultato nel febbraio del 2019. Vengono qui riprese per il Festival di S. Beckett le note di regia della precedente edizione genovese di *Aspettando Godot*.

⁵⁸ Piegevole del Festival di S. Beckett, Archivio privato Emiliano Tolve, Roma, consultato nel luglio del 2018. Il problema dello spazio nel 1965 è ben presente nell'elaborazione scenica di Quartucci: «[...] invece con "Cartoteca", il Gruppo 63, il *Festival di Beckett* di Prima Porta e "Zip", è tutto l'opposto di "Godot", a cominciare dal problema dello spazio e dell'attore», in Edoardo Fadini e Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1969/1976* cit., p. 76.

⁵⁹ Donatella Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit., p. 72.

⁶⁰ Cfr. Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in C. Quartucci, *Sette anni di esperienze* cit., pag. 44. e Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, vol I (materiali 1960-1976), Einaudi, Torino 1977, pp. 151-164 (qui p. 159).

⁶¹ Cfr. Carlo Quartucci, *L'occhio di Beckett*, in Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.

privato, dell'originale struttura scenografica di *Aspettando Godot* fu montata a Prima Porta la pedana conica con l'albero stilizzato.⁶²

Quartucci rompe quindi il prodotto "perfetto" dello Stabile di Genova. *Aspettando Godot* lungo il fiume esce fuori dal "blu in gelatina" del Doganiere di Rosseau e entra in una forma anticipatoria di *Land Art* in cui si sfruttano gli elementi naturali, come il nugolo di falene accorso all'accensione dei fari sul palchetto senza quinte:

La scelta del luogo era data semplicemente dal fatto che ci serviva un posto dove farlo, a Carlo i teatri chiusi non piacevano, vedere Carlo in un teatro era strano. Carlo ha bisogno di aria intorno, di spazio. In questa prima di *Aspettando Godot*, è stato premiato, un nugolo di falene hanno invaso il palcoscenico, addirittura ci hanno chiesto se l'avessimo fatto apposta. Sembrava che Carlo avesse coinvolto lo spazio, l'aria di questo posto. Si è creato uno stupore magico, perché andava perfettamente addosso alla *pièce* che si stava facendo⁶³.

Se Beckett nella sua didascalia fanciullesca, come la descriveva Quartucci, esibiva la scena come finzione, Quartucci esponeva una frattura tra il teatro stabile e il teatro "mobile" in cui il superamento della finzione avveniva attraverso lo spazio reale della campagna romana (in seguito, ad esempio con i *Testimoni*, il regista mediante l'aiuto di Kounellis si riappropria del meccanismo scenico – ormai scarnificato – "installandolo" con la terra, il carbone o i canarini). Le referenze pittoriche dell'*Aspettando Godot* genovese vengono soppiantate dal paesaggio, mentre permane e si rafforza la trama vocale e mimica di una recitazione antinaturalistica:

Tutto distorto, deforme, esasperato, «inventato», tutto rigorosamente «antinaturalistico» [...]. È come se la forza espressiva del raffinato gioco della pantomima fosse stata inopinatamente spinta a trasferirsi anche nel mondo auditivo delle voci e dei suoni, obbligando i mimi a recitare; ma se i mimi recitano non possono che farlo con quelle intonazioni, quei ritmi, quelle punte, quelle scivolate e quelle impennate che ai loro stilizzati gesti e atteggiamenti perfettamente si accordano. Il metro è lo stesso ed è unico.⁶⁴

Come scriveva Giuliano Scabia, presente tra gli altri alla prima: «Prima romana di *Aspettando Godot* in riva al Tevere; notte; paesaggio meraviglioso, profondo;

⁶² Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite)* con Cosimo Cinieri, Campagnano di Roma, gennaio 2019. Le foto citate sono conservate nell'archivio privato di Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, Campagnano di Roma, consultate nel febbraio del 2019.

⁶³ Maria Grazia Berlangieri, *Intervista (inedita)* a Emiliano Tolve, Roma, 1 luglio 2018. Emiliano Tolve, pittore e scenografo su consiglio di Glauco Mauri si aggrega al gruppo della ripresa, ogni giorno percorre molta strada in autobus e a piedi per raggiungerli a Prima Porta, si occupa della scenotecnica, telefona alle redazioni e, infine, elabora le scenografie per i testi del Gruppo '63 che la compagnia provava per la V Settimana Internazionale della Nuova Musica a Palermo (1965).

⁶⁴ Alberto Perrini, *Beckett a Prima Porta. Non abbiamo sbagliato aspettando Quartucci*, «Specchio», 22 agosto 1965, p. 30.

bellissimo *Godot*; geometrico, poeticissimo; altri a posto, molti dentro; Carlo è completamente poeta». ⁶⁵ Il *Festival* per la compagnia era la risposta alla necessità di acquisire uno spazio di ricerca dove esporre quel processo di maturazione “linguistica” che, attraverso Beckett, apriva a una ricerca intorno a nuova tecnica registica, recitativa e scenografica:

È per questo, prima di tutto, che abbiamo organizzato il *Festival di Beckett* e quindi non consideriamo questi nostri spettacoli e vorremmo che non fossero considerati in fase sperimentale. Rappresentare Beckett oggi, per quanto ci riguarda, ha soltanto un significato: concludere da parte nostra, la ricerca di una nuova tecnica registica, recitativa e scenografica, da usare come punto di partenza «classico» e necessario per la formulazione di nuovi concetti teatrali. ⁶⁶

Il lavoro relativo all’*Aspettando Godot* (dal 1959 al 1965) è collocabile sulla “carta geopoetica” di Quartucci e della Compagnia del Teatro della Ripresa in una prima fase di “costruzione poetica”. Complessivamente la maturazione scenica intorno alla drammaturgia beckettiana (che nel *Festival* trova il suo compimento), permette loro di costruire un nuovo paradigma spettacolare.

Se con il *Godot* genovese Quartucci esibisce una citazione dalla prima avanguardia, in particolare quella russa, con il *Godot* del *Festival di S. Beckett* origina una delle feconde radici della seconda avanguardia teatrale italiana che si caratterizza, tra le altre cose, per lo sconfinamento disciplinare e la “fuoriuscita” dal teatro cosiddetto ufficiale. Il *Festival di S. Beckett* è, tra l’altro, l’espressione di una teatralità che insegue un proprio spazio di ricerca al di fuori di quelle dinamiche regolatrici dei teatri ufficiali (non a caso sulla locandina campeggia come intestazione la dicitura Teatro Mobile); ma anche dai quei circuiti *off*, spazi rimediati ed eletti a personalissime esperienze teatrali che, attraverso le pratiche, *de facto*, costruivano una nuova forma scenica al di fuori dei teatri stabili, già quasi un decennio prima della convocazione alla “lotta per il teatro” attraverso un manifesto (o per meglio dire una «dichiarazione») risoltasi nel Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967. ⁶⁷

⁶⁵ Pagina dal diario di Giuliano Scabia sulla prima di *Aspettando Godot*, *Festival di S. Beckett*, Prima Porta, Roma, 1965, Archivio privato di Giuliano Scabia Firenze.

⁶⁶ Pieghevole del *Festival di S. Beckett*, Archivio privato Emiliano Tolve, consultato nel luglio del 2018.

⁶⁷ Il Convegno *Per un nuovo teatro* promosso dall’Unione Culturale di Torino, diretta da Edoardo Fadini, si svolge in tre giornate al Centro Olivetti di Palazzo Canavese ad Ivrea dal 10 al 12 giugno 1967. Il convegno era stato preceduto da una piattaforma teorica dal nome *Gli elementi di discussione* a cura della critica militante che seguiva le esperienze teatrali emergenti in quegli anni al di fuori dei circuiti ufficiali. Gli elementi di discussione verranno poi pubblicati in concomitanza con la realizzazione del convegno sul primo numero della rivista «Teatro» fondata e diretta da Bartolucci, Capriolo e Fadini. Cfr. Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 227. Nel 1966 sulla rivista «Sipario» viene pubblicato più che un manifesto una dichiara-

Un'operazione di nominazione critica e di organizzazione teatrale più che un atto fondativo di un organico movimento, in cui tuttavia diverse personalità della critica militante, del teatro e di diverse discipline artistiche si riconobbero all'interno di una koinè comune che travalicava le ragioni estetiche e si rinsaldava nell'opposizione al monopolio dei gruppi di potere (teatrali e non).⁶⁸

Carlo Quartucci e la "sua" compagnia (nel suo gruppo fondativo) aderiranno a una "koinè comune" per una manciata di anni, fino al 1966.⁶⁹ Messa in crisi quella fenomenologia dell'arte di gruppo (quest'ultimo inteso nell'accezione di Giulio Carlo Argan)⁷⁰ la compagnia si scioglierà in altrettante "isole teatrali" allargando le fila di quello che una nuova critica militante e immaginifica (Bartolucci, Quadri, etc.) a partire dal 1966 (*La Lotta per il Teatro*) riunirà in un "addensato semantico" che assumerà diverse nominazioni, dalla "fondativa" Nuovo Teatro (ripresa poi in gran parte dalla storiografia teatrale italiana) a Teatro-immagine, Teatro Analitico-Esistenziale, e così via.⁷¹

zione: «Pubblichiamo qui una dichiarazione firmata da un gruppo di scrittori, critici, registi, attori, musicisti, scenografi, tecnici, nell'intento di promuovere un Convegno sui problemi del nuovo teatro». Firmatari della dichiarazione-manifesto sono C. Augias, G. Bartolucci, M. Bellocchio, C. Bene, C. Berberian, S. Bussotti, A. Calenda e V. Gazzolo, E. Capriolo, L. Cavani, L. de Berardinis, M. De Vita e N. Ambrosino, E. Fadini, R. Guicciardini, R. Lericci, S. Liberovici, E. Luzzati, F. Nonnis, F. Quadri, C. Quartucci e il Teatrogruppo, L. Ronconi, G. Scabia, A. Trionfo. Cfr. *Per un Convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», 247 (1966). Bisogna segnalare che dal 1959 ad opera di Franco Evangelisti si apre una complessa azione riformatrice in ambito musicale che porterà nel 1964 alla fondazione del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Dal 1960 a Palermo l'avanguardia musicale organizza le Settimane Internazionali Nuova Musica (1960-1968) in collaborazione anche con la neoavanguardia letteraria del Gruppo 63.

⁶⁸ «Neppure da Ivrea esce un movimento. Il cartello formato in quell'occasione, in funzione soprattutto organizzativa, non dura più di qualche mese. Quel che si rivela è solo un nucleo di talenti individuali e orgogliosamente solitari, che si erano mossi contro l'esistente per mutarlo, ognuno con una tattica e un pensiero diversi. Uniti soltanto da questa voglia di cambiare e dalla scelta dell'indipendenza produttiva. Attorno a loro sarà poi un fiorire di nuovi e vecchi sperimentalismi, un caotico moltiplicarsi di tendenze e di etichette critiche, negli anni successivi, quando l'avanguardia farà moda e mercato», in Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010, p. 34.

⁶⁹ Il nucleo fondativo della Compagnia Teatro della Ripresa (che a Genova assumeva il nome di Compagnia del Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova) vede il suo primo spettacolo *Me e Me* realizzarsi nel 1962 al Teatro Goldoni di Roma. Concluderà la sua parabola nel 1966 con lo spettacolo *La Fantasca* (Genova, Teatro Duse 5 maggio 1966). Già nell'agosto del 1966 Quartucci dopo le fuoriuscite di Leo de Berardinis, Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Anna D'Offizi, ecc. rifonda un'altra compagnia denominata Compagnia Teatro-Gruppo. Per un approfondimento vedi D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit. pp. 337-359.

⁷⁰ Cioè come strumento di contrapposizione alla massificazione e all'individualismo sterile. Cfr. Giulio Carlo Argan, *Le ragioni del gruppo*, in «Il Messaggero di Roma», 21 settembre 1963. La definizione viene ripresa da Lucilla Meloni, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, Postmedia Books, Milano 2020.

⁷¹ Per questioni di spazio mi limito a segnalare alcuni testi fondamentali che hanno trasmesso il noto

Questo saggio è un prodotto di ricerca del progetto “INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)”. INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

quadro storico che sottende la Seconda Avanguardia teatrale italiana, a cui rimando per un approfondimento: Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977; Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982; Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, 1984; Marco de Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta, La Casa Usher, Firenze 1983, ripubblicato da CuePress nel 2016*; Marco de Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000; Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967 cit.*; Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963 2013*, Bulzoni Editore, Roma 2016 e il portale «Sciami-Nuovo teatro made in Italy dal 1963», <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>> (ultima consultazione 19 maggio 2020).

Per una *traditio* dell'opera di Franco Scaldati

Totò e Vicé, Assassina e Ombre folli secondo Randisi-Vetrano

Domenico Giuseppe Lipani

Cu è mortu è vivu e cu è vivu è
mortu; e c'è c' 'un'è viv'
e puru mancu è mortu

Franco Scaldati, *Totò e Vicé*

Nell'autunno del 2010 Enzo Vetrano e Stefano Randisi (che dal 1995 hanno fondato l'associazione Diablogues) portano in scena *Fantasmì*,¹ un lavoro che riunisce in una drammaturgia unitaria l'*Uomo dal fiore in bocca*, la novella *Lo sgombero* e i *Colloqui con i personaggi* di Pirandello. Il duo di attori-registi palermitani ha alle spalle in quel momento una lunga stagione pirandelliana, che li ha portati ad importanti riconoscimenti,² cominciata con *Il berretto a sonagli* (1999) e proseguita con *L'uomo la bestia e la virtù* (2005), *Pensaci Giacomino* (2007) e *I Giganti della montagna* (2010). Diablogues, nondimeno, nelle proprie messinscène non affronta solo il Pirandello drammaturgo, ma ne attraversa tutta la produzione, incluse le lettere private. Un lavoro di ricerca, questo, che approderà ad una lettura/spettacolo – *Per mosse d'anima* –, che tesse insieme i personaggi con la biografia

¹ *Fantasmì*, produzione Teatro degli Incamminati - Diablogues / Compagnia Vetrano-Randisi, da *L'uomo dal fiore in bocca* – *Sgombero* – *Colloqui coi personaggi* di Luigi Pirandello e *Totò e Vicé* di Franco Scaldati. Testo e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi; con Enzo Vetrano, Stefano Randisi e Margherita Smedile; luci di Maurizio Viani; scene di Marc'Antonio Brandolini; costumi di Mela Dell'Erba; suono di Alessandro Saviozzi; 2010.

² Proprio del maggio 2010 è il Premio Hystrio-Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, che riporta nelle motivazioni il lavoro su Pirandello: «Attribuire a Enzo Vetrano e Stefano Randisi il Premio Hystrio-Anct significa riconoscere alla tradizione la possibilità di essere modernissima, di parlare al pubblico con linguaggio contemporaneo e con contemporanea sensibilità d'attore. Il lavoro dei due artisti – e in particolare l'approfondimento dell'opera pirandelliana che da anni li sta impegnando – è infatti un modo sorprendente di rivelare la forza e le ricchissime ambiguità di drammaturgie che sembrano aver già tutto svelato e che, affrontate da loro, trovano invece nuovo splendore e inquieti bagliori» (vedi il sito di Diablogues, <<https://www.diablogues.it/giugno-2010-premio-hystrio-associazione-nazionale-critici-teatrali-2010-a-vetrano-randisi/>>, ultima consultazione 12/10/2020).

dell'autore agrigentino³ e cerca i sotterranei canali d'irrigazione che nutrono tutta l'opera pirandelliana.⁴

Fantasmì si costruisce attorno ad alcune immagini di morte in Pirandello che incrociano, sospesi tra una vita e una morte non definitiva, le voci e i discorsi degli scaldatiani *Totò e Vicè*. I due strambi personaggi trovano un'assonanza inaspettata nei riverberi della drammaturgia pirandelliana, illuminando la costruzione drammaturgica. Franco Quadri, recensendo lo spettacolo, ne riferisce in questi termini: «a rifulgere sono i magici andirivieni tra la vita e la morte inventati da Franco Scaldati mettendo a confronto in Totò e Vicè le voci di due balzani, inventivi personaggi che entrano ed escono dai sipari dell'esistenza in un clima comico di una intelligenza sconvolgente».⁵

Sul legame tra il mondo di Scaldati e quello di Pirandello bisognerà ritornare, tanto più alla luce dell'apparente distanza delle modalità compositive e della concezione stessa della scrittura drammatica.⁶ Ora basti segnalare che nel percorso di Diablogues Scaldati arriva dopo un lungo periodo di messinscena pirandelliane. E, in aggiunta, viene inserito in uno spettacolo che ne usa i personaggi come strumenti per disoccultare dimensioni latenti sotto la superficie del testo del grande autore agrigentino.

«Cercavamo un testo di Pirandello che parlasse di morte, mettendone in rilievo una dimensione comica. Approdammo a *Totò e Vicè* che ci aiutò a sbloccare la drammaturgia e ci parve che illuminasse anche le stesse parole di Pirandello».⁷ Lo spettacolo si struttura così come una sorta di trilogia sulla morte, giocata sulla prossimità pirandelliana tra fantasmi e personaggi, e dunque sull'idea di un teatro rivelatore di un mondo immanente, in cui Totò e Vicè trovano una loro dimensione abitabile, sospesi come sono in una simultaneità di qui e altrove.

È Franco Quadri⁸ che, vedendo lo spettacolo a Lecco nel dicembre del 2010,

³ *Reading* poi diventato un documentario prodotto nel 2013 da Rai 5.

⁴ È Giovanni Macchia a mettere in rilievo il tratto di continua ricomposizione dell'opera pirandelliana (Id., *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, pp. 27-31. E forse in questo innescarsi continuo da un brano ad un altro c'è anche la dimensione dell'«intuire una storia in un'altra storia» propria della trasmutabilità pirandelliana (cfr. Claudio Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello. Il valore della trasmutabilità*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, p. 151).

⁵ Franco Quadri, *Teatro. La vita è balzana nel mondo di Pirandello*, «La Repubblica», 4 dicembre 2010.

⁶ Proprio a questo legame è dedicato un saggio di Valeria Merola, *Scaldati e Pirandello: il finale de I giganti della montagna*, in Valentina Valentini (a cura di), *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. Attorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2019, pp. 109-121. Il saggio analizza la scrittura di Scaldati del finale mancante dell'ultima pièce pirandelliana per l'allestimento di Lombardi-Tiezzi nel 2007.

⁷ Mia Intervista a Stefano Randisi ed Enzo Vetrano, 16 settembre 2020.

⁸ *Ibid.*

suggerisce al duo palermitano di affrontare in pieno il testo di Scaldati. Da lì nasce il *Totò e Vicè* di Diablogues.

Il testo ha avuto, come quasi sempre nell'opera di Scaldati, una gestazione lunga e una continua rielaborazione, approdata all'edizione del 2003 per i tipi di Rubbettino.⁹ La creazione dei due personaggi viene suggerita a Scaldati da due clochard realmente esistiti nella Palermo del dopoguerra:

vagavano su e giù per i quartieri della città, personaggi un po' tonti, un po' in aria; sembravano inventarsi ogni sospiro, ogni passo. Non si può dire che fossero gli scemi del quartiere, perché avevano un loro percorso mentale e mi pare che negli anni avessero trovato un modo per inserirsi nella comunità.¹⁰

Apparsi per la prima volta in *Indovina Ventura*,¹¹ hanno una prima messinscena nel 1993 alle Orestiadi di Gibellina¹² e conoscono lungo tutto il decennio numerose varianti.¹³

Totò e Vicè sono, in prima battuta, una tipica coppia comica, strutturata sulle dinamiche del doppio e del complementare. La struttura a coppia è tratto tipico della scrittura di Scaldati e certo anche della pratica scenica e attoriale da cui questa scrittura emana. Si pensi, tra gli esempi più noti, a Binidittu e Aspanu del *Pozzo dei pazzi*, a Pupa e Regina di *Pupa Regina, opere di fango*, a Pasquale e Crocifisso e a Lucio e Illuminata di *Lucio* o, ancora, alla vecchina e l'omino di *Assassina*. Più in dettaglio, la coppia, inscindibile e per certi versi interscambiabile, è struttura generativa profonda dell'intero *corpus* scaldatiano. Tutti i personaggi sono estensione e complemento dell'altro con cui si confrontano, da cui generano reciprocamente e di cui condividono una medesima ed estrema condizione di umanità. Come ricorda l'autore, «questa è una lezione che ho appreso da Beckett: un uomo ha in sé ogni altro uomo».¹⁴ E sul doppio, anche tematico, sull'ambiguità dell'essere l'uno

⁹ Franco Scaldati, *Totò e Vicè*, a cura di Antonella Di Salvo e Valentina Valentini, Soveria Mannelli, Rubbettino 2003, edizione di riferimento – se è lecito parlare in questi termini di un'opera in continua riscrittura – con una traduzione a fronte della stessa Di Salvo. Più recentemente per i tipi di CuePress è uscita una nuova edizione in versione digitale, sostanzialmente una edizione fotografica del dattiloscritto: Franco Scaldati, *Totò e Vicè*, con contributi di Filippa Ilardo e Dario Tomasello, Cue Press, Imola 2014 (n. ed. *interactive ebook* 2019). Esula dagli obiettivi del presente contributo un confronto ecdotico tra le due edizioni ed altri dattiloscritti conservati presso l'archivio Scaldati.

¹⁰ Valentina Valentini, *L'ombra chiara dell'uomo. Conversazione con Franco Scaldati*, in Franco Scaldati, *Totò e Vicè* cit., p. 205.

¹¹ Opera inedita, come tuttora gran parte della produzione di Scaldati.

¹² Cfr. Viviana Raciti, *Per una topografia della caverna poetica: le opere di Franco Scaldati attraverso il suo percorso storico-artistico*, in Valentina Valentini (a cura di), *Il teatro è un giardino* cit., p. 30.

¹³ *Totò e Vicè e l'angelo delle lanterne, Totò e Vicè sono in realtà... due luciole, Sono Totò e Vicè due pupi di zucchero*, cfr. *ibid.*

¹⁴ Come conferma Franco Scaldati nel dialogo con Valentina Valentini, *La locanda degli elfi*.

e l'altro ed anche né l'uno né l'altro, l'intera opera gioca parte fondamentale dei suoi sensi. In essa vige una dimensione di trasmutabilità, per riprendere il discorso di Meldolesi a proposito di Pirandello, nel senso simmeliano di «simultaneità di sì e di no».¹⁵

Nella costruzione dei personaggi vediamo dunque la proiezione del lavoro di Scaldati con gli attori, come ribadisce egli stesso:

avevo alcune persone accanto e per quelle scrivevo. Nel momento in cui pensavo uno spettacolo pensavo a Gaspare, a Melino e via dicendo. Attraverso il rapporto emotivo che avevo con quelle persone scrivevo, tramite quello che mi proponevano con la loro presenza, in quanto esistenza, in quanto rapporto d'amore, d'interazione, di vita. Scrivevo le cose che loro mi facevano immaginare. Scrivevo sotto forma di altri personaggi però le scrivevo per loro.¹⁶

Totò e Vicé vengono in particolare dal rapporto scenico con Gaspare Cucinella, attore simbolo del teatro scaldatiano e suo doppio straordinario, corpo e voce – maschera – pienamente coerente con l'universo poetico dell'attore/autore e con il suo ancoramento alla città di Palermo. «Il prototipo della coppia è [...] nato con Gaspare»,¹⁷ conferma Scaldati.

Totò e Vicé, oltre ad essere coppia comica sono personaggi interroganti, che nel non-senso delle loro domande rivelano una logica altra, senza sfondo, dove le cose non devono decidersi in una identità definitiva ma possono abitare l'indeterminatezza. Che questo ragionare non sia assenza di logica, ma logica differente, mi pare evidente da come strutturano le loro stesse domande. Queste non sono quasi mai sciolte, ma in gran parte si risolvono in un atteggiamento ipotetico: introdotte sempre da un se, che crea un mondo di possibilità altre, dalle quali però non sa discendere nessuna conseguenza, se non quella che afferma l'incapacità di qualunque conclusione: la domanda non ha risposta ma viene ripetuta.¹⁸ E da qui la

Conversazione con Franco Scaldati, in Valentina Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubettino 1997, p. 130.

¹⁵ Georg Simmel citato in Claudio Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello* cit., p. 151.

¹⁶ Valentina Valentini, *La locanda degli elfi* cit., p. 125. Il riferimento è a Gaspare Cucinella e Melino Imparato.

¹⁷ Ivi, p. 126.

¹⁸ Se ne potrebbero citare veramente tante, tra queste domande siffatte. Ne riporto solo alcune, citando dal copione dello spettacolo: «Se esisto unicamente io [...] lui chi è? E se lui sono io, io, chi sono? [...] Se una farfalla si sogna di essere un fiore, è un fiore o una farfalla? [...] Se al buio c'è un orbo, questo ch'è orbo, ne che se ne accorge ch'è orbo? [...] Se non c'erano i muri, come le facevano le finestre? [...] Se unu si mittissi a caminari e 'un si fermassi chiù, runn'arrivassi? [...] se tu fossi un porco e io un pulcino, mi mangeresti? [...] Se non esistessero occhi, manco il cielo, dicono, esisterebbe... [...] se le case fossero prive di porta, uno come farebbe a entrare? [...] se uno si sogna e sta con gli occhi schiusi, dagli occhi suoi schiusi, si vede il sogno?», Franco Scaldati, *Totò e Vicé*, copione dello spettacolo, Archivio privato Randisi-Vetrano, 39 carte sciolte dattiloscritte e numerate da 1 a 39, c. 12 e *passim*.

dubitabilità di ogni identità. Si è parlato a questo proposito di pensiero prelogico, da Levy-Bruhl e Piaget.¹⁹

Davanti ad una drammaturgia così sfuggente e dalla genesi fortemente legata alla dimensione attoriale del duo originario, il lavoro di Diablogues si pone su un versante per certi versi complementare, affrontando la materia scaldatiana da una rigorosa premessa registica, che riorganizza il testo in funzione della nuova messinscena e differentemente dal dato di messinscena proiettata che era proprio del lavoro poetico dell'autore. E questa premessa è in prima istanza di organizzazione spaziale. Vetrano e Randisi creano un cerchio di lumini, che, oltre a delimitare uno spazio mitico *en ronde*, evoca anche la dimensione del camposanto, il luogo a cui più spesso si fa riferimento nel testo ma anche luogo liminale per eccellenza. E il risolversi dell'azione nel corso dello spettacolo segue l'andamento circolare dello spazio; un movimento che prende avvio all'arrivo di questi due viaggiatori «da un'eterna lontananza»,²⁰ i quali si avvicinano alla panchina, posizionata non a caso eccentricamente rispetto al cerchio, così da fissare un punto di disequilibrio nello spazio circolare, che sia dunque motore iniziale. Da lì il cerchio viene occupato fino al «farsi d'aria» e scomparire di Totò e Vicé. Mi sembra importante sottolineare che, al contrario, lo spazio della messinscena di Scaldati a Gibellina seguiva percorsi rettilinei. Sulla scena si vedono tracciati per terra due sentieri che si incrociano al centro a forma di X coricata,²¹ lungo i quali si muovono Totò e Vicé con il loro infaticabile domandare.

L'organizzazione dello spazio ristrutturata la drammaturgia. Se il testo scaldatiano vive di una sua composizione frammentaria, privo di una vera fabula, procedendo per accumulazione, Vetrano e Randisi lo riordinano sulla dimensione spaziale e impongono una visualizzazione concentrica a quanto era un andiriviveni non direzionato, così fornendo al perenne domandare dei personaggi, che tende all'abisso del silenzio, una struttura evocativa che agevola il percorso dello spettatore. Una premessa registica e, quindi, in senso forte una necessità spettacolare.²² I lumini e il cerchio sono il primo elemento di questo sistema evocativo, che accompagna l'attenzione dello spettatore. Sistema che si vede in opera fin da

¹⁹ Valentina Valentini, *Introduzione. Totò e Vicé coincidentia oppositorum*, in Franco Scaldati, *Totò e Vicé* cit., p. 8.

²⁰ Ivi, p. 9.

²¹ Faccio riferimento ad un video pubblicato sul sito [archivoscaldati.com](https://www.youtube.com/watch?v=DVm6UWGSZHM) e sul canale youtube del sito, raggiungibile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=DVm6UWGSZHM>> (ultima consultazione 9/11/2020). Purtroppo l'emergenza COVID e il recente trasferimento dell'archivio Scaldati a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini non mi hanno consentito ad oggi un più accurato spoglio della documentazione su questa edizione dello spettacolo.

²² Cos'è in fondo il regista se non il primo spettatore, uno spettatore privilegiato? Uno spettatore tuttavia che rinnova il proprio sguardo, che cerca «un nuovo modo di guardare ad una vecchia cosa» (Edward Gordon Craig citato in Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 114).

subito. Prendo ad esempio l'incipit dello spettacolo. La scansione degli episodi nell'edizione Rubbettino prevede per la prima parte le sezioni, introdotte dal titolo in italiano, Volare stella, Si illuminano visi in muta processione, Fuochi fatui, Ogni umano corpo muta in luce, Arriva il teatrino del cane muto, È notte di luna piena, Stella fisarmonica e Buela.²³ Diablogues apre invece con il rumore di un treno che passa, cui segue una musica di Ezio Bosso²⁴ e l'arrivo dei due protagonisti con le valigie verso la panchina. Qui inseriscono la battuta di Vicé: «Tu lo sai se pure gli angeli prendono il treno?». In Scaldati questa compare più avanti, nell'episodio del Teatrino del cane muto. Treno, valigie, panchine si strutturano in sottotesto. In questo esempio credo si mostrino due meccanismi compositivi. Il primo riguarda questo sistema spaziale di orientamento dello sguardo e dell'attenzione dello spettatore: è una dimensione che possiamo chiamare di regia-spettatoriale. Il secondo riguarda invece questa modalità di costruzione della scena, che pertiene in certa misura al lavoro dell'attore dentro al testo, verso la costruzione di un sottotesto. La chiamo per brevità regia-attoriale. Va da sé che i sottotesti possibili sono svariati e nessuno è più legittimo di altri, si tratta semmai di mantenere il tutto dentro una cornice di coerenza.²⁵ Ed è ovvio che le due regie – i due punti di vista, se vogliamo – siano di norma intimamente connesse, e lo sono a fortiori nel caso, come il nostro, di attori/registi.

Dentro questo approccio compositivo sta una tensione culturale più ampia. Il teatro di Scaldati è rimasto per la maggior parte estraneo al grande pubblico. Ciò ha motivazioni diverse, per alcuni versi dovute alla difficoltà linguistica che i testi scaldatiani inevitabilmente presentano al di fuori dell'isola, e per altri versi, forse più rilevanti, per la tendenza del sistema teatrale di acquietare la multanimità dell'esperienze artistiche in categorie poco comunicanti fra loro. Così, ad esempio, si tende a separare nettamente la ricerca dal repertorio, con spazi e pubblici dedicati. Una tendenza che non permette una vera formazione del pubblico e soprattutto determina lo "spreco delle invenzioni"²⁶ che non rientrano appieno nel sistema.

I Diablogues sono in questo organismo una realtà peculiare, poiché vi stanno

²³ Nell'edizione del 2014 di Cue Press non c'è la divisione in parti e diversa è la disposizione degli episodi, come pure delle battute tra di essi, con numerose varianti.

²⁴ Per la precisione *Penitenza*, dalla colonna sonora del film *Io non ho paura* di Gabriele Salvatores.

²⁵ Non parlo di coerenza con un fantomatico «spirito del testo», ma di coerenza, di «tenuta», tra i sottotesti attivati. Cfr. a questo proposito Ferdinando Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in Roberto Alonge e Gigi Livio (a cura di), *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, atti dei Convegni Internazionali (Torino, 22 marzo 1991 – Alba, 8-10 novembre 1991), Costa & Nolan, Genova 1993, specialmente alle pp. 229-230.

²⁶ Mutuo ovviamente da Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda* cit. Pur nelle mutate condizioni del nostro teatro, rispetto agli anni intorno alla metà del XX secolo indagati da Meldolesi, mi pare che ancora oggi ci sia una certa tendenza del teatro italiano «a scoraggiare [...] le esperienze che non gli [fanno] guerra, se [dimostrano] troppa autonomia» (ivi, p. 11). Il caso Scaldati e la sua marginalità

dentro coniugando le loro radici di ricerca, che mantengono nella dimensione creativa del lavoro attoriale e registico, e il repertorio, che affrontano con una sensibilità acuta e profonda. È il caso delle loro messinscena pirandelliane, ma anche di Goldoni,²⁷ fino all'estremo di un autore come Martoglio, incancrenitosi nelle pieghe delle pratiche amatoriali dialettali, ripreso dal duo in più occasioni, già dagli anni Novanta fino ad una recentissima produzione del 2020.²⁸

Suggerisce Marco De Marinis, nella *Prefazione* al volume di Mattia Visani sulla loro trentennale attività, che

il primo e principale merito di Vetrano e Randisi [... sta] nel tentativo, fra i più riusciti e di successo nella contemporaneità italiana, di dar vita a un *teatro popolare e di ricerca*, cioè una sintesi alta tra avanguardia e tradizione, a un nuovo teatro di repertorio, che trovi nella creatività dell'attore artista la leva indispensabile ("trampolino" o "bisturi", nel linguaggio di Grotowski) per rivisitare in maniera originale e contemporanea, eppure profondamente rispettosa e rivelatrice, i testi del canone teatrale, italiano ma non solo.²⁹

Un teatro popolare e di ricerca secondo le indicazioni di Leo de Berardinis, uno dei maestri essenziali nella formazione dei due artisti.³⁰

'Popolare' è termine che si presta ad equivoci, se accostato al teatro di Scaldati. Osserva giustamente Valentina Valentini che l'uso del dialetto – ma oltre alla lingua si può dire lo stesso dei personaggi, del loro status di emarginati, del mondo basso che abitano – «non conduce lo scrittore a conquistare lo status di popolare».³¹ In questa sede, piuttosto, si intende 'popolare' nell'accezione indicata proprio da de Berardinis: un teatro d'arte che raggiunga un pubblico ampio, contro la dimensione modaiola e superficiale dell'essere spettacolo che «rappresenta il già noto per un ascolto passivo», verso la profondità del teatro che «ricrea una nostalgia per una vita altra, da rivendicare poi nel quotidiano». Continua de Berardinis:

l'arte scenica, quindi, come bellezza che svela la terribilità dell'esistenza per poterla

nel sistema teatrale palermitano, che non lo riconobbe mai appieno e mai gli concesse uno spazio, è indicativo, a mio avviso, proprio di questa tendenza.

²⁷ Lo spettacolo *Le smanie della villeggiatura* del 2004 insieme a *Le belle bandiere* (Elena Bucci e Marco Sgrosso) vinse nel 2007 il premio ETI.

²⁸ Mi riferisco allo spettacolo *Lu cori non 'nvecchia*, dall'opera di Nino Martoglio, con la regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, prodotto dal Teatro Stabile di Catania e andato in scena dal 16 al 26 luglio 2020.

²⁹ Marco De Marinis, *Prefazione* a Mattia Visani, *Diablogues. Il teatro di Enzo Vetrano e Stefano Randisi*, Ubulibri, Milano 2011, p. 10. Su questa qualità del lavoro di Diablogues si vedano anche le motivazioni del premio della critica riportate *supra* alla nota 2.

³⁰ Cfr. Leo de Berardinis, *Per un teatro pubblico popolare* (1996) e *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* (1999), ora entrambe in Claudio Meldolesi (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 252-261.

³¹ Valentina Valentini, *Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto*, in Ead. (a cura di), *Franco Scaldati* cit., p. 165.

superare, assemblea democratica, paradigma di una democrazia reale, luogo dell'igiene mentale e di previsione di modelli di relazione.

Partendo da questi presupposti, crediamo che si possa fondare un teatro pubblico popolare.³²

Coerentemente rispetto a questi assunti, Diablogues fa un teatro che rifugge dall'essere "arte d'élite":

l'arte diventa d'élite quando l'assenza di una politica culturale ostacola l'incontro tra l'artista e il suo referente, e questo vale ancor più per le arti sceniche, proprio perché il loro fondamento è di essere in mezzo agli uomini, per cui un Teatro non può che essere pubblico e popolare e non di profitto e di rappresentazione.³³

In questa luce leggo la tensione culturale che ha orientato il lavoro su Scaldati. Stefano Randisi in una nostra conversazione mi ribadiva la sua necessità di artista di essere compreso dal pubblico,³⁴ necessità che è tensione etico-culturale del proprio lavoro, lontana dal cercare il compiacimento degli spettatori, ma bisognosa di un dialogo con essi.

E qua risiede, a mio avviso, l'operazione più rilevante che il duo ha operato sulla drammaturgia di Scaldati. Mi riferisco alla traduzione/adattamento dal siciliano.

Il problema della lingua in Scaldati tocca nel profondo l'unicità della sua drammaturgia, unicità che non esclude certo la possibilità di storicizzarne l'opera dentro il più ampio panorama di rinnovamento drammaturgico che ha interessato il teatro siciliano degli ultimi anni.³⁵ Occorre anzi sottolineare la sua centralità all'interno di tale quadro e «la funzione esercitata dall'artista palermitano quale anello mancante nell'evoluzione della storia recente [...] del linguaggio teatrale isolano».³⁶ Scaldati si inserisce in una filiera che fa capo all'indietro proprio a Pirandello (in un confronto forse conflittuale ma ineludibile) e in avanti si articola

³² Leo de Berardinis, *Per un teatro pubblico popolare* cit., p. 254.

³³ Ivi, p. 255.

³⁴ *Intervista* cit.

³⁵ Non è questa la sede per tratteggiare le linee principali di tale panorama, per il quale mi limito a rimandare a lavori di più ampio respiro, tra questi E. Donnarel, *Cent ans de théâtre sicilien. De Martoglio-Pirandello à Sciascia, Scaldati, Scimone*, L'Harmattan, Paris 2005; Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, UTET, Torino 2003 e Dario Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2016, specialmente il capitolo "Il sipario s'alza a Sud", che riprende un omonimo articolo di Renato Palazzi sul «Sole 24 ore» del 3 dicembre 2006. Numerosi ed essenziali i contributi di Tomasello sulla drammaturgia siciliana, tra questi "*Sud continentale*" e "*Scuola siciliana*": *tessere per un mosaico*, in *Autori oggi, un ritorno*, a cura di Gerardo Guccini e Dario Tomasello, «Prove di drammaturgia», XV, 2, 2009, pp. 22-28; *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma 2009; *La nuova drammaturgia siciliana*, in Id. (a cura di), *La scena dell'Isola. Turismo, cultura e spettacolo*, Aracne, Roma 2011, pp. 137-169.

³⁶ Dario Tomasello, *Fantasma e personaggi*, in Franco Scaldati, *Totò e Vicè*, Cue Press, Imola 2019.

in molteplici direttive, con autori diversi,³⁷ che da un lato mostrano «l'apertura degli artisti siciliani nei confronti della cultura europea», dall'altro lato il radicamento alla Sicilia «con le sue tradizioni [...], i suoi temi ricorrenti»; autori che «dal luogo d'origine traggono anche succhi espressivi, come da una nativa koinè regionale linguistica, che è improprio definire 'dialetto', perché da essi mescolato, 'sporcato', reinventato», in un rapporto «fra scrittura e oralità» che si potrebbe definire «carnale».³⁸

Tornando alla lingua di Scaldati, tutte le altre componenti drammaturgiche, dalle frammentarietà e aleatorietà delle strutture diegetiche, alla costruzione e alla definizione dei personaggi, sembrano derivare proprio dall'opzione linguistica. Direi, operando un ribaltamento, che non siamo davanti alla lingua parlata dai personaggi, ma a personaggi necessari per quella lingua. Una lingua unica, con una collocazione spazio-temporale ridottissima, la lingua del dopoguerra «d'una antica zona di Palermo, del quartiere compreso tra la Kalsa e il Borgo»,³⁹ praticamente con una comunità di parlanti già estinta e dunque una lingua "privata";⁴⁰ una lingua poetica, coerentemente con una tendenza radicata dal secondo Novecento in avanti, di un utilizzo del dialetto non in chiave sociologica ma lirico-espressiva. Come già sottolineato da Valentina Valentini: «il dialetto della drammaturgia scaldatiana risponde a fini esclusivamente espressivi e poetici».⁴¹

Vincenzo Consolo rileva come, a dispetto di questa precisa collocazione spazio-temporale della lingua di Scaldati, il suo teatro sia totalmente antirealista, risolvendosi nell'esatto contrario della mimesi, creando attraverso il mezzo linguistico una dimensione irrealista, materata di fantastico e di sogno.⁴²

Siamo davanti ad una duplicità della lingua di Scaldati. Questa da un lato è una lingua pienamente poetica, e dunque artificiale ed antimimetica, e dall'altro lato è radicata dentro una precisa realtà. Come puntualizza lo stesso Scaldati: «io scrivo

³⁷ Spiro Scimone, Vincenzo Pirrotta, Emma Dante, Davide Enia, Rosario Palazzolo, per citare solo alcuni tra i più noti.

³⁸ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante: 'mPalermu, Carnezzera, Vita mia*; ETS, Pisa 2009, p. 44. Annoto a margine il rapporto che proprio Diablogues intrattiene con questa drammaturgia, a partire da Pirandello, passando per Scaldati, per approdare da ultimo a Rosario Palazzolo con lo spettacolo *'A Cirimonia*.

³⁹ Vincenzo Consolo, *Dialetto come conflitto e come poesia*, in Franco Scaldati, *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano 1990, p. 7.

⁴⁰ È Gianfranco Contini a parlare di un uso del dialetto, di norma mimetico, in chiave espressionistica come idioma privato. Cfr. Id. *Introduzione* a Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1970 (ed. or. 1963), p. 18.

⁴¹ Valentina Valentini, *Il giardino incantato* cit., p. 151, vedi anche più avanti: «il dialetto nell'opera di Scaldati è da assumersi come lingua poetica, come forma cui attinge per articolare la sua scrittura governata dal ritmo, dalla musicalità, dalla pausa, dalle immagini visionarie che appartengono legittimamente al patrimonio poetico del Novecento», ivi, p. 165.

⁴² Cfr. Vincenzo Consolo, *Dialetto come conflitto* cit., p. 8

in dialetto palermitano, mia lingua madre [...] perché voglio prendere spunto dalla realtà». ⁴³ Una realtà che non definisce un «mondo robustamente esterno», ⁴⁴ poiché Scaldati non si pone esternamente rispetto agli uomini rappresentati: essi sono estensione del sé dell'autore, e in ciò la sua lingua è veramente un idioma privato. Ciò non toglie – e qua sta la dicotomia – ⁴⁵ che sia lingua di quartiere – di un quartiere che fu – e dunque lingua con una sua tensione sociale, che la qualità poetica non nega ma trascende e attraverso la quale dà dignità ai relitti di un mondo di emarginati, estremi anche nell'oscenità linguistica. ⁴⁶

Questo spunto dalla realtà, ad ogni modo, viene elaborato fino a ricavarne una lingua ricca di artificialità, come annota Luigi Allegri, una lingua propriamente teatrale; ⁴⁷ e dunque in primissima istanza una lingua del corpo. ⁴⁸ Dice Scaldati:

m'intriga immaginare l'origine della lingua, così come gli uomini hanno cominciato a parlare. E credo che i primi livelli di comunicazione siano stati i suoni. La lingua deve essere piena dei sentimenti che noi ci portiamo dentro, non deve appartenere solo alla testa, deve appartenere al corpo intero e possibilmente all'anima. ⁴⁹

Come i due *clochard* palermitani realmente esistiti sono all'origine di *Totò e Vicé*, così lo spunto della lingua reale sta all'origine di una creazione teatrale, che con la realtà dialoga ma non vi si rassegna, o forse della realtà legge inaspettate smagliature da cui si possa sgusciare verso dimensioni ulteriori.

⁴³ Brano di un'intervista citato da Luigi Allegri, *C'era una volta Pirandello...: Il dialetto come lingua dell'innovazione nella nuova drammaturgia siciliana*, in Dominique Budor, Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2018, pp. 175–182, edizione digitale reperibile all'indirizzo <<http://books.openedition.org/psn/7225>> (ultima consultazione 9/11/2020).

⁴⁴ Come nel caso di Gadda, v. Gianfranco Contini, *Introduzione* cit., p. 19.

⁴⁵ Altro caso di trasmutabilità dell'opera scaldatiana.

⁴⁶ Si pensi alla grevità della lingua di Aspanu e Binidittu del *Pozzo dei pazzi*, a proposito dei quali Scaldati dice: «Non sono personaggi borghesi, ma appunto perché sono emarginati sono estremi. Probabilmente raccolgono e hanno in sé l'universo e quindi da qui i rapporti con tutte le cose profonde e autentiche della vita, come litigare, come il mangiare... senza nessun tipo di sovrastruttura se non quella necessaria alla sopravvivenza e questo senza neanche l'angoscia della sopravvivenza. Quasi tutto per istinto». Franco Scaldati in *Gli uomini di questa città io non li conosco. Vita e teatro di Franco Scaldati*, regia di Franco Maresco, Italia, 2015 115 min., m. 21' 28".

⁴⁷ Luigi Allegri, *C'era una volta Pirandello* cit.

⁴⁸ Si pone sempre il problema linguistico di Scaldati come un problema propriamente autoriale. Ma quanto c'è in questa lingua della sensibilità e della presa di coscienza dell'attore? Pasolini parlando della lingua del teatro ricordava come «il vero attore [...] si pone polemicamente di fronte a [una] "mostruosa lingua media parlata": e agisce o sopra o sotto di essa: sopra, attraverso una poetizzazione cosciente e una sublimazione astratta [...] Sotto: adottando i dialetti», Pier Paolo Pasolini, *L'italiano «orale» e gli attori*, in Id. *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1056 (ed. orig. in «Vie Nuove» 18 marzo 1965). In questa direzione Scaldati si muove sia sopra che sotto, adottando un dialetto poetico.

⁴⁹ Franco Scaldati in Franco Maresco, *Gli uomini di questa città* cit., m. 25' 45"

Da questa prospettiva la traduzione di una siffatta lingua poetica diventa un problema di non poco conto, sul crinale difficile tra traduzione e tradimento, tra rendere altrimenti e rendere altro.⁵⁰ L'operazione di Randisi-Vetrano però non è un'operazione di semplice traduzione, come se si trattasse di mettersi alla scrivania con la strumentazione propria del traduttore. Anche in questo caso è un'operazione registica e attoriale. Si tratta di ri-mettere in scena Scaldati, cioè di ri-guardarlo – duplicemente: guardarlo nuovamente e averne riguardo –, di osservarlo dai punti di vista propri del regista/spettatore e dell'attore/regista, cercando di non cancellarne la tensione. La messinscena di un teatro così fortemente identitario, così fortemente costruito sulla carne viva del suo autore/attore è già opera di traduzione. Dovrebbe essere acquisito ormai, dopo un secolo di rivoluzioni teatrali, che una messinscena non è una traduzione attraverso altri codici di un testo, non è quindi in questo senso che intendo la traduzione di Randisi-Vetrano. Penso invece ad una traduzione da teatro a teatro, ovvero sia all'acquisizione e alla trasmissione di una lingua che è, oltre il dato linguistico in sé, sistema di pensiero teatrale. Una forma di *traditio* del teatro di Scaldati che è traduzione, trasmissione, tradizione e in una qualche forma, legittimamente, tradimento. Vi vedo l'interazione di due prospettive: quella del regista che si pone l'esigenza della *com*-prensione, ossia del prendere insieme con lo spettatore e con lui condividere, non tanto per determinare il senso univoco del dettato di Scaldati, ma per accoglierne la possibilità plurale dei sensi attivabili; quella dell'attore per cui tradurre e comprendere significa assumere in sé, rivivere, e in definitiva esprimere attraverso il già dato testuale una dimensione di sé.⁵¹

Il meccanismo di una traduzione che coincide più che nel volgere in un'altra lingua nell'incarnare come attore quanto detto, implicito in *Totò e Vicé*, si rende totalmente manifesto in *Ombre folli*.⁵² Qui in diversi momenti dello spettacolo uno dei due attori dice il testo di Scaldati e l'altro gli risponde, ridicendolo in

⁵⁰ Sui problemi traduttivi del testo poetico, mi limito a rimandare a Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004.

⁵¹ Questo forse è uno degli aspetti più profondi del lavoro attoriale, quando si esercita su un dato preesistente (sia testo, personaggio, maschera, ecc.).

⁵² *Ombre folli*, produzione Cooperativa Le Tre Corde - Compagnia Vetrano/Randisi, di Franco Scaldati, interpretazione e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, video e luci di Antonio Rinaldi, 2017, con un'anteprima al Festival Garofano Verde al Teatro India il 21 settembre 2016. Il testo di Scaldati, ad oggi inedito, nasce nell'ambito del laboratorio Femmine dell'Ombra, avviato da Scaldati con Antonella Di Salvo a partire dal 1992. Dal «testo cardine» *Femmine dell'ombra*, Scaldati ricavò una serie di riduzioni/varianti, delle quali *Ombre folli* sarebbe una delle ultime, probabilmente del 1997, andata in scena a Milano al Teatro Porta Romana nell'ottobre di quell'anno. Su questo cfr. Viviana Raciti, *Per una topografia* cit., pp. 30-31.

lingua, ma talvolta, come in un sovrapporsi di stati di coscienza duali, un attore dice in lingua e l'altro risponde con il testo siciliano.

Lo spettacolo *Ombre folli* è costruito in due parti. Dapprima c'è il creatore d'ombre, l'autore in scena, che batte sulla sua Lettera 22⁵³ le proprie visioni, le quali lentamente si materializzano: appaiono le sue creature, le ombre folli.⁵⁴

C'è una scena centrale dello spettacolo rivelatrice della dinamica che si innesca tra i due attori sulla scena e tra le due dimensioni del testo e che può esemplificare questo meccanismo di traduzione recitativa di cui sto parlando.

Coincide con l'inizio della sezione del testo di Scaldati intitolata "Creature". Una creatura sta parlando del creatore (cito dal copione dello spettacolo):

STEFANO	Spajrsi p'u munnu su i criaturi so'...
ENZO	sparse nel mondo sono le sue creature
STEFANO	Nuddh'i canusci.
ENZO	Nessuno le conosce
STEFANO	R'ogni criatura, jddhu cunta 'u cuntun...
ENZO	d'ogni creatura lui racconta la storia
STEFANO	R'ogni criatura, jddhu a'vissut'a vita...
ENZO	d'ogni creatura lui ha vissuto la vita
STEFANO	R'ogni criatura nata 'o cujrs'o tempu...
ENZO	d'ogni creatura nata nel corso del tempo...
STEFANO	R'ogni criatura 'un nata.
ENZO	d'ogni creatura non nata...
STEFANO	'Un c'è 'n'iniziu
ENZO	Non c'è un inizio
STEFANO	Ummri foddhi vannu cu' i me' passi
ENZO	Ombre folli vanno con i miei passi ⁵⁵

Un istante prima della battuta «R'ogni criatura, jddhu a'vissut'a vita...», Stefano Randisi, in piedi a sinistra, alza il braccio destro tenendolo vicino al tronco a mezz'aria e stringe il pugno, sfregandosi appena le dita, come chi cerchi le parole giuste da pronunciare. Seduto a destra su una poltrona, con lo sguardo rivolto a sinistra, un istante dopo il gesto di Randisi, ma prima che questi pronunci la sua battuta, Enzo Vetrano porta l'indice della mano chiusa alla bocca, come se sentisse una nuova inaspettata. Quindi Randisi dice il suo testo e poi, sul gesto di riallonta-

⁵³ Una sorta di omaggio segreto alla macchina da scrivere usata da Franco Scaldati.

⁵⁴ Ho avuto modo di consultare una copia del dattiloscritto di Scaldati, con annotazioni di suo pugno, conservata presso l'archivio privato di Randisi-Vetrano. Il testo comincia appunto con una sezione intitolata "Creatore d'ombre", cui segue la sezione "Creature".

⁵⁵ *Ombre folli*, copione dello spettacolo, Archivio privato Randisi-Vetrano, 30 carte sciolte dattiloscritte, numerate da 1 a 30, c. 7.

nare la mano dalle labbra, la traduzione di Vetrano.⁵⁶ Ogni sequenza gesto/battuta è ad un tempo conclusa ed autonoma nella partitura dell'uno e accordata e misurata su quella dell'altro. Quanto viene detto è come rivissuto in altro modo, diverso e consonante, nelle reciproche parole. Ognuno vive la stessa storia di comune umanità, «un uomo ha in sé ogni altro uomo».⁵⁷ Il meccanismo traduttivo dall'esigenza dello spettatore si trasferisce all'attore, al suo bisogno di con-vivere in sé la dimensione dell'altro da sé. La traduzione diventa dialogo con la fonte, serrato, profondo.

Si legga in questi termini anche il successivo momento, il più intenso dell'intero spettacolo, dove vediamo due ombre raccontare la stessa storia, ognuno dalla propria prospettiva. Non c'è conversazione tra i due, non c'è scambio di battute e forse non può esserci proprio perché doppi. Il dialogo riposa però in questa estrema confidenza del raccontarsi attraverso la storia condivisa, del vedersi nella vicenda dell'altro. E la traduzione che uno dei due fa delle parole altrui diventa il correlativo espressivo di questo dialogo sottinteso.

Il primo è un omosessuale che di giorno lavora in un'officina meccanica e di notte si traveste e si vende, deciso però a non essere riconosciuto dalla gente del quartiere e pronto, per questo, ad uccidere i propri amanti. L'altro è suo collega ed amico, che un giorno, per caso, si accorge della sua doppia vita e decide di redimerlo, accogliendolo a casa propria e facendone a tutti gli effetti un prigioniero, fino alla vecchiaia, che coincide con il presente dello spettatore che ascolta. Ma l'amico confessa anch'egli la sua omosessualità, il ricordo di una notte d'amore con un ragazzo il cui corpo «jera cajrni pura... Jera lustr' i luna [era carne pura... era luce lunare]»⁵⁸. E allora la redenzione si mostra per quello che è: amore verso l'altro e in lui redenzione di sé stesso, ricerca di una accettazione di sé nella convivenza forzata con l'amico.

Troviamo qui uno Scaldati che si riavvicina ad una dimensione diegetica, assente in Totò e Vicé, che riprende però uno dei suoi fondamentali meccanismi creativi: il tema del doppio e del rispecchiamento. Recensendo lo spettacolo, Stefano Casi sottolineava come l'intuizione registica della traduzione fatta dagli stessi personaggi fosse una maniera di rendere nello spettacolo la drammaturgia del doppio di Scaldati.⁵⁹

Ancora una volta, dunque, la traditio dell'opera scaldatiana segue le modalità

⁵⁶ Ho visto *Ombre folli* al Teatro Laura Betti di Casalecchio di Reno il 12 gennaio 2018 e a Teatri di Vita a Bologna il 5 aprile 2019. Ho visionato poi la registrazione dello spettacolo fatta nel novembre del 2017 al Teatro India di Roma e conservata presso l'Archivio privato di Randisi-Vetrano.

⁵⁷ V. *supra*, nota 14.

⁵⁸ *Ombre folli* cit., c. 29

⁵⁹ Stefano Casi, *Sonata di fantasmi folli*, «Casi critici», <<https://casicritici.com/2018/01/22/sonata-di-fantasmi-folli/>> (ultima consultazione 11/10/2020).

proprie di una trasmissione teatrale che si pone il problema del lavoro attoriale e della ricezione spettatoriale. Ancora una volta la tensione è quella di rendere Scaldati allo spettatore, traducendolo, ovvero abitando il teatro di Scaldati con il proprio mondo teatrale, con la propria sensibilità artistica: rivivendolo altrimenti.

Un meccanismo diverso è in opera invece in *Assassina*,⁶⁰ laddove la scelta rinuncia alla completa traduzione in lingua, smorzando tuttavia il dialetto di Scaldati verso una maggior comprensibilità, specialmente per un pubblico non siciliano. «Noi partiamo chiaramente dalla sua scrittura, cercando di mantenere il più possibile la struttura ma ci poniamo sempre il problema della comprensione».⁶¹ A tal fine, viene inserito un prologo iniziale con un divertente “breve corso di siciliano orientato”, ad uso degli spettatori, che spiega alcuni tra i lemmi di più difficile identificazione. Ma il prologo è un espediente drammaturgico che determina una modalità della ricezione, serve ad instaurare un clima, a creare una complicità e un'intesa ironica con lo spettatore e stabilisce una qualità dell'attenzione, agevolata dal meccanismo di riconoscimento. Tanto più che la prima scena, con una vecchina in conflitto con la propria ombra, si presterebbe ad una ricezione più cupa e maggiormente tesa, se il prologo non avesse già predisposto una diversa attitudine ricettiva.⁶²

L'allestimento di Randisi e Vetrano sposta l'ambientazione dai ruderi di un antico palazzo – come si legge nella didascalia d'apertura di Scaldati –⁶³ ad un luogo, se si vuole, ancora più marginale: le rovine di quello che sembra essere stato un bagno pubblico, contornato da una cornice di piastrelle azzurre e adibito ad abitazione. Lo abitano due figure senza nome, la vecchina e l'omino, giacché il nome individua e chiama all'essere, e costoro non si chiamano e che esistano veramente rimane in dubbio. Abitano lo stesso spazio, ma ignorano l'una l'esistenza dell'altro.

Entro quello spazio si dipanano le azioni quotidiane della vecchietta alle prese con il cibo, il sonno, l'ascolto della radio, i bisogni corporali, ma anche con le sue visioni e i suoi fantasmi: cerca di scacciare la propria ombra, lavandola con la candeggina, teme che un pescecane nella bacinella le divorì i piedi. I suoi gesti rivelano una ritualità marcata, ripetitiva, la loro reiterazione allude ad una sequenza

⁶⁰ *Assassina*, produzione Emilia Romagna Teatro, di Franco Scaldati, riduzione e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, scene e costumi di Mela Dell'Erba, luci di Max Mugnai, musiche e canti originali composti ed eseguiti in scena dai Fratelli Mancuso, con Enzo Vetrano (la vecchina), Stefano Randisi (l'omino) e i Fratelli Mancuso (i genitori), 2017. Il testo, edito, è in Franco Scaldati, *Il teatro del sarto* cit.

⁶¹ Stefano Randisi in Viviana Raciti, *Vetrano e Randisi e l'eredità Assassina di Franco Scaldati* «TeatroCritica», 2 febbraio 2017, <<https://www.teatrocritica.net/2017/02/vetrano-e-randisi-e-leredita-assassina-di-franco-scaldati/>> (ultima consultazione il 12/10/2020).

⁶² Lo conferma Stefano Randisi, raccontando come l'assenza di prologo nelle repliche palermitane (per ovvie ragioni linguistiche) cambiò la resa dello spettacolo, rendendolo meno ilare, con una qualità più riflessiva. Cfr. *Intervista*, cit.

⁶³ Cfr. Franco Scaldati, *Il teatro del sarto* cit., p. 110.

infinita di giorni uguali, una sera come tante di desolato squallore. Suoi interlocutori sono un topo, una gallina, una mosca fastidiosa. Ma tutto vive in quello spazio: la radio si accende da sola ed emette incomprensibili vocalizzi, il ritratto dei genitori si anima e canta, con la voce e i corpi dei fratelli Mancuso, che eseguono le musiche e i canti dal vivo. Si addormenta, arriva l'altro uomo, anch'egli mostra un'estrema consuetudine con quello spazio derelitto, con le presenze (anime, cose) che lo abitano. Anch'egli chiama casa quel luogo ambiguo. Beve, va a dormire, al risveglio si incontrano, non si riconoscono, si accusano reciprocamente di occupare la casa dell'altro. Quale relazione sussiste tra i due? Fantasmi, ombre del passato, ancora attaccate ad un brandello evanescente di concretezza. Un riconoscimento e un ricongiungimento saranno possibili solo alla fine, quando morendo, dopo aver bevuto un bicchierino di rosolio riconciliante, i due pronunceranno quei nomi che, taciuti lungo tutto lo spettacolo, non potevano definire la loro identità. Eppure, non c'è salvezza se la morte è l'estremo conoscimento, se per trovare l'altro bisogna perdere sé stessi.

Inevitabile per il duo di attori/registi incontrare in Scaldati proprio quella parte di produzione che dal tema del doppio e del duale innesca la creazione drammaturgica. Ad essere doppie non sono solo le *dramatis personae*, ma le stesse tematiche, l'identità di ognuno dei personaggi, l'equivoca relazione spaziale che li lega. A moltiplicare l'ambiguità contribuisce poi la presenza dei fratelli Mancuso dentro una grande cornice appesa sul fondo della scena; ritratto vivente, che l'una e l'altro riconoscono come quello dei propri genitori. Ritratto che cita espressamente la *Donna barbata* di Jusepe de Ribera, immagine affine alle figure irsute dei due musicisti, e che ribadisce la duplicità e l'indefinitezza, tra le altre cose, anche della caratterizzazione sessuale, motivo ricorrente in Scaldati.⁶⁴ Nella memoria culturale dello spettatore si attiva dunque, attraverso la citazione figurativa, una dimensione perturbante dell'ambiguità femminile/maschile che l'immagine villosa di Maddalena Ventura, protagonista del quadro, con la folta barba da uomo e il seno rotondo che allatta il neonato, suscita. Tuttavia, anche laddove la memoria non si attivi, la scelta della messinscena dei due barbuti e calvi genitori, con l'ambivalenza del loro essere padre e madre, con i loro costumi di un altrove seicentesco e l'arcaica musicalità delle loro voci, che riprendono e rammemorano le parole della lingua coriacea di Scaldati, diventa un sistema di traduzione scenica dell'universo poetico dell'autore palermitano.

Un universo notturno e fantasmatico, in cui le presenze hanno l'indefinitezza delle plurime possibilità dell'essere senza la determinazione dell'esserci. Un

⁶⁴ La vediamo in opera in *Totò e Vicé* (dice Vicé: «poco fa mi sono guardato allo specchio e mi sono visto vestito da femmina... però ero vestito da maschio...poi mi sono vestito da femmina, e allo specchio apparivo vestito da maschio...»), *Totò e Vicé*, copione dello spettacolo, Archivio privato Randisi-Vetrano, dattiloscritto, c. 10) nonché, con ampiezza di risvolti, in *Ombre folli*.

universo pervaso da un animismo onirico, in cui tutte le cose hanno vita, portatore di una ragione non domesticata, meridiana, anti-utilitaristica, totalmente estranea rispetto alla logica dell'efficienza.⁶⁵ Un universo che non si può nemmeno definire veramente marginale, perché in sé non ha né margini né centro e diventa tale solo per la coscienza dello spettatore che lo avvicina.

Dentro quest'universo, dentro la sua cornice slabbrata, scelgono di stare Randisi e Vetrano, assumendone pienamente la verità poetica, incarnando quei personaggi, senza giudicarli, senza ridicolizzarli. «Essere e non fare», come dicono ai loro allievi di laboratorio,⁶⁶ con l'attitudine propria degli attori che cercano una verità e una sincerità dell'azione. La scena diventa il luogo epifanico di tali figure fantasmatiche, con la loro pienezza lirica, laddove il tratto prevalente sembrava il grottesco.

In Scaldati, infatti, c'è un modo del grottesco, che sottolinea il deforme, il mostruoso, lo sproporzionato, il conflittuale.⁶⁷ In esso il comico è una risultante subordinata. L'operazione di *Diablogues* è traduttiva anche in questa direzione, giacché, assumendo la testualità di Scaldati nel proprio mondo teatrale, ne fa emergere talvolta il lirismo, si pensi a *Totò e Vicé*,⁶⁸ talaltra il comico, come più evidente nel caso di *Assassina*.⁶⁹

C'è una scena di *Totò e Vicé* che rivela questa assunzione alla propria poetica operata dai due attori/registi sull'opera di Scaldati. A un certo punto dello spettacolo, in mezzo a tanto incessante interrogarsi dei due protagonisti, Randisi e Vetrano hanno aggiunto una breve azione silenziosa: Totò prende per mano Vicé e i due fanno un giro completo dello spazio. In silenzio, con il solo riflesso azzurro delle luci, il loro pensiero interrogante diventa poesia dell'azione scenica.

Fantasmì, ombre, pensieri. Dei personaggi di Scaldati si è messo in rilievo quest'essere entità sospese, sul ciglio di una voraginoso assenza di identità. *Larvae*, duplicemente spettri e maschere.

E allora bisogna ritornare a *Fantasmì*, per leggere questi spettacoli, a Pirandello per capire lo Scaldati di *Diablogues*. Bisogna ritornare ai personaggi/fantasmì che l'autore agrigentino raccontava di ricevere,⁷⁰ al loro apparire come in una seduta

⁶⁵ Cfr. Valentina Valentini, *Il giardino incantato* cit., p. 157.

⁶⁶ Cfr. Daniele Seragnoli, *Il Pirandello dei Diablogues. Uno studio introduttivo* in Elena Randi et al. (a cura di), *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell'anima nel teatro moderno*, Esedra, Padova 2011, p. 202.

⁶⁷ Non è un caso che egli stesso definisca come propri veri allievi Cipri e Maresco, piuttosto che altri più giovani artisti del teatro siciliano. Cfr. Luigi Allegri, *C'era una volta Pirandello* cit.

⁶⁸ Dalla documentazione video presente su archivoscaldati.com (cfr. *supra*, nota 20) nella versione presentata alle Orestiadi di Gibellina sembra affiorare una dinamica più orientata ai modi del grottesco, fors'anche per la peculiare presenza fisica della coppia Scaldati-Cucinella.

⁶⁹ Inutile dire che lirismo, comicità, grottesco sono intrecciati in tutti gli spettacoli qui analizzati e sono profusi in abbondanza nell'opera di Scaldati. Semplicemente si sottolinea una tendenza prevalente come risultante di una specifica messinscena.

⁷⁰ Si pensi al famoso incipit della novella *La tragedia di un personaggio*.

spiritica.⁷¹ E si pensi anche alla loro marginalità e al loro avvilitamento. I personaggi pirandelliani

sono stracci di umanità, nella loro estrema miseria e degradazione, poveri diavoli trafitti, scaraventati sul teatro, pur sapendo che il teatro cui aspirano è il luogo da cui non potranno più uscire. Fermi, bloccati, condannati al martirio, sono spesso in cerca di un inquisitore che li trascini sull'orribile ribalta, mentre l'autore continua a dire: «siete voluti entrare, avete bussato alla porta, ora sapete quel che vi aspetta».⁷²

Forse la lunga stagione pirandelliana ha reso il teatro di Diablogues intriso di questa qualità evocativa. La loro messinscena ma anche il loro lavoro d'attori è un'attività stregonesca che materializza le visioni. Va detto che questo carattere evocativo della rappresentazione è uno degli insegnamenti che Randisi e Vetrano hanno ricevuto da un altro loro importante maestro, Michele Perriera, il quale sosteneva che

la rappresentazione è [...] un esito più ampio e profondo, fondato su un processo evocativo, per cui l'attore cerca in sé – come fosse un medium – la presenza del personaggio. Insomma, la rappresentazione non riferisce, esiste. Questo non vuole dire che la rappresentazione sia un fenomeno del tutto irrazionale e “magico”: essa è un fenomeno talmente profondo e globale che tende a conglutinare razionale e irrazionale, profondità e superficie, impulso e disciplina.⁷³

Sostiene Gianni Manzella che Scaldati si era dato il compito di «dare corpo e voce a [...] ombre invisibili».⁷⁴ Che fosse o meno il suo compito non saprei dire, certo era il suo risultato. In una sua propria maniera si trattava anche in questo caso di apparizioni. Lo ribadiva nell'introduzione al secondo volume di testi scaldatiani edito da Ubulibri, *Teatro all'Albergheria*, Roberto Giambrone: «il teatro di Scaldati si può considerare una drammaturgia di visioni, dove si esalta il potere evocativo della parola, la sua capacità di farsi corpo senza peso, immagine senza contorni, in una parola: *apparizione*».⁷⁵

Mi pare che questo sia il movente di Diablogues, sulla strada di Pirandello incontro a Scaldati. Si tratta di una tappa ulteriore nel loro percorso verso questa ricerca del teatro-evocazione che incarna pienamente l'aspirazione a un teatro d'arte per tutti, densamente poetico. Perché «l'essenza della poesia» sosteneva Scaldati, è

⁷¹ Sullo spiritismo in Pirandello si veda il già citato Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura* cit., specialmente ai capitoli “Magia, teosofia, spiritismo” e “«Spiriti» e personaggi”, pp. 46-62.

⁷² Ivi, p. 13

⁷³ Ignazio Romeo, *La scuola di Michele Perriera. Diario di un laboratorio teatrale*, Edizioni della battaglia, Palermo 1997, p. 67.

⁷⁴ Gianni Manzella, *Storie di vita per creature ai margini*, «Il Manifesto» 4 febbraio 2017.

⁷⁵ Roberto Giambrone, *Poesia di quartiere*, in Franco Scaldati, *Teatro all'Albergheria*, Ubulibri, Milano 2008, p. 8.

«necessaria all'uomo per compensare le proprie mutilazioni e per andare oltre il proprio corpo, i propri sensi».⁷⁶

D'altra parte, i *Diablogues* sono stati per Scaldati gli iniziatori di una tradizione, altra da quella della sua compagnia ma altrettanto vitale, capace di trasmettere la sua poesia scenica agli spettatori – oltre lui, dopi di lui. Per non fare dell'indipendenza di Scaldati l'ennesima invenzione sprecaata del teatro italiano.

⁷⁶ Franco Scaldati, *Intervista al San Saverio* di Umberto Cantone, in «archvioscaldati.com», reperibile anche all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=RfoY30BaCl4>> (ultima consultazione 12/10/2020).

‘Un mare di parole’ tra *Assoli* e *Udunda Indina*

Il plurilinguismo “malato” di Leo e Perla nella fase
di rientro capitolino*

Matteo Tamborrino

Premessa: un teatro di parola?

Obiettivo precipuo del presente contributo è la ricostruzione di *Assoli* (1977) e *Udunda Indina* (1980), emblematici allestimenti del duo de Berardinis-Peragallo, realizzati nella fase più ardita della loro ricerca di coppia. Contraddistinti entrambi da un ossessivo gusto per la fricassea di idiomi e per la triturazione di significati, gli spettacoli – accanto alla funzione diagnostica e insieme catartica dei vocaboli (ironicamente vilipesi, tra vieti *calembour*, in una babele di cadenze) – portano a galla il potenziale sperimentale di un “teatro di parola” del tutto *sui generis*. Tali fenomeni linguistici, oltre a determinare una peculiare ricaduta sulla dimensione gestico-mimica, riflettono a livello di prassi scenica l’intimo progetto decostruttivo messo in atto, in quegli anni, dai due attori-autori, in piena consonanza con quanto contemporaneamente avveniva nella più vasta cornice novoteatrista.¹

Nel marzo del 1977, Fabio Doplicher inaugurava sulle colonne di «Sipario» una lunga inchiesta in più puntate dal titolo *Il teatro cerca una parola nuova?*. «La parola – scriveva il poeta e cronista – non è più intesa come una camicia di Nesso

* Il presente intervento è tratto da Matteo Tamborrino, «*Fino all’urlo e al vuoto assoluto*». *La “distruzione del teatro” di Leo e Perla*, tesi di laurea magistrale in Culture Moderne Comparete, Università degli Studi di Torino, relatore: prof. Armando Petrini, a. a. 2018-19 (data di discussione: 16 luglio 2019). Le indagini precedentemente condotte costituiscono il primo nucleo del progetto *Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Roma (1977-1983)*, una più ampia esplorazione dell’ambiente capitolino tra anni Settanta e Ottanta, accolta dal Dottorato di ricerca interuniversitario in Storia delle Arti e dello Spettacolo dell’Università di Firenze, Pisa e Siena (tutor: prof.ssa Eva Marinai, Università di Pisa).

¹ Sulla decostruzione quale scelta poetica e di linguaggio delle maggiori tendenze e correnti del Nuovo Teatro italiano tra 1976 e 1985 si sofferma Lorenzo Mango, *La decostruzione del nuovo*, in Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976- 1985*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 11-19. Si vedano i riferimenti bibliografici ivi acclusi.

imposta alla ricerca della regia e all’opera dell’attore. [...] Ci si sta accorgendo, forse, del [suo] valore non solo metaforico, ma anche liberatorio».²

Riflettere sull’uso del *lógos* nel teatro italiano tra anni Settanta e Ottanta significa da un lato sposare il superamento di quel manicheismo *vulgato* che ritiene ricerca e tradizione due territori reciprocamente impermeabili; dall’altro ragionare sul ruolo della comunicazione teatrale nella contemporaneità. Caso particolarmente felice, in questo senso, è appunto quello di Leo e Perla, sui cui micidiali *tête-à-tête* si pronunciava Rita Cirio già nel 1979: alla giornalista, saggista e drammaturga i dialoghi intrattenuti dai due attori sul palcoscenico sembravano attingere

a una sorta di Geenna linguistica, di grande deposito maledetto di rifiuti verbali: micidiali giochi di parole, atroci battute di spirito, sottratte si direbbe ai fratelli De Rege [...]. L’impotenza a comunicare del teatro, da Beckett in poi, si traduce negli spettacoli di Leo e Perla non in una afasia, come per la quasi totalità dei gruppi sperimentali, ma al contrario in una logorrea verbale, malata però con fenomeni di ecolalia, dislalia ecc. Un quadro clinico, una patologia del testo [...]: il loro linguaggio tende [...] al puro delirio, alla coazione a ripetere, alle metastasi verbali.³

L’architettura dello spettacolo e degli enunciati si avvicina così al fraseggio jazz, fatto di ritorni e variazioni su tema. Da parte loro, i vari costituenti sintattici e lessicali si decompongono, associando Beckett a Franchi & Ingrassia, Petrolini all’arte povera, la lirica alle canzonette napoletane. Si raggiunge così un “grado zero” del linguaggio, da cui deriva un forte umorismo tragico. Cirio tornò sull’argomento nel 1980, all’interno di una recensione dall’eloquente titolo *La parola s’è ammala-ta*, redatta in occasione del debutto, sotto lo *chapiteau* testaccino dei Natoli, di *Udunda Indina*:

La malattia non si limita ad apparire in un gioco di parole; gli “aspettacoli” di Leo & Perla (o per lo meno gli ultimi [...]) tendono sempre più a manifestarsi come patologia, come degenerazione del linguaggio verbale e teatrale, che si esprime proprio attraverso l’attaccamento ai loro giochi di parole [...], attraverso un’apparente (in realtà calcolatissima) sciatteria nella scenografia e nella architettura dello spettacolo. Teatranti aristocratici e colti, Leo & Perla si presentano in scena ornati di tutte le scorie e i cascami rifiutati [...] dalle buone maniere borghesi, con un gesto così [...] eversivo nei confronti del linguaggio, verbale e no, che l’equivalente si può rintracciare nelle operazioni di straniamento operate dalle avanguardie storiche o nelle smorfie dei comici come Petrolini o Totò.⁴

Come avviene in tutti i casi nobili di teatro, la parola, per Leo e Perla, non è semplice matrice fonica: sebbene l’aspetto sonoro sia fondamentale (si pensi al

² Fabio Doplicher, *Il teatro cerca una parola nuova?*, «Sipario», xxxii, 372 (1977), p. 4.

³ Rita Cirio, *Alla corte di Re Bibbia*, «L’Espresso», 17 giugno 1979.

⁴ Ead., *La parola s’è ammala-ta*, «L’Espresso», 29 giugno 1980.

dialetto, da intendersi sempre come fraseggio-segno e mai come rispecchiamento veristico),⁵ il materiale verbale va comunque oltre la pura forma significante, facendosi «gesto teatrale in quanto suono».⁶ Scevra di boriosità o di pretese didascalico-informative (elementi – questi – connaturati piuttosto al cosiddetto «teatro telefono»,⁷ un teatro che propina messaggi e materializza idee), la ricerca dei nostri – che pure portarono avanti ardite sperimentazioni acustiche –⁸ è ugualmente distante anche da certe esperienze di Postavanguardia, tutte tese verso un oltranzismo formale, virtuosistico e autoreferenziale. Sulla scena di de Berardinis e Peragallo la parola è enigma, «acceleratore della “visione”».⁹ Pur non essendo immediatamente intelligibile, il senso non manca.

Se seguiamo Cordelli e Fano, possiamo perfino applicare a Leo e Perla – operando naturalmente gli opportuni distinguo – la problematica formula di “teatro di parola”, una parola certo distante dal fiorentino emendato e, piuttosto, «smozzicata, balbuziente, inarticolata»,¹⁰ contaminata, giocosa. Si avverte nei nostri un tipo di teatralità in cui le parole completano la scena, non come *surplus* ma come fatto essenziale, fungendo da «medio proporzionale espressivo tra gli oggetti e lo spettacolo stesso».¹¹

Leo e Perla aderiscono al segno verbale consapevoli della sua biplanarità, dell’associazione tra forma percepibile e spessore filosofico, che diviene, in ultima istanza, valore etico-politico. Come rammenta Gigi Livio, pur prevalendo nella parola teatrale il modo di dire la battuta su ciò che essa vuole esprimere, esiste pur sempre un senso, corroborato dall’azione svolta dal codice paralinguistico a livello del significante: ne deriva che «se l’attore/interprete è le parole che usa, il “non attore”/artefice è *responsabile* delle parole che usa»,¹² così come dei suoi gesti,

⁵ Pur essendo assodato che la funzione del dialetto sulle scene non sia semplicemente quella di ritrarre una realtà locale, sono Angelo Vassalli (*La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, pref. di Anna Barsotti, Titivillus, Corazzano 2018, pp. 65-69) e Stefano De Matteis (*Leo o della dialettalità del teatro*, in Giovanni Greco (a cura di), *Veliateatro Rassegna sull’espressione*, Veliateatro, Vallo della Lucania 2018, pp. 31-36) a porre con lucidità pionieristica la questione in relazione al teatro di Leo e Perla.

⁶ Leo de Berardinis, *Il teatro è l’attore. Ma l’attore dov’è?*, in Aa. Vv., *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Mucchi, Modena 1987, p. 58.

⁷ *Conversazione di Edoardo Fadini con Leo de Berardinis* (Marigliano, settembre 1974), 1 nastro, in Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d’ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], colloc. 1.5.6, p. 1.

⁸ Si pensi, solo per citare un esempio, ai laringofoni o alla partitura musicale di *Sir and Lady Macbeth* (1968).

⁹ Enrico Pitozzi, *Contro la rappresentazione. Il teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in Malvina Borgherini, Sara Marini, Angela Mengoni, Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari (a cura di), *Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018, pp. 354.

¹⁰ Franco Cordelli, *Come il dialetto in Leo e Perla diventa lingua*, «Paese Sera», 8 giugno 1978.

¹¹ Nicola Fano, *Un altro Eduardo*, «Vita», XXI, 126 (1979).

¹² Gigi Livio, *L’attore: appunti per una critica non aristotelica*, in Id., *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia Stampatori, Torino 1984, p. 109.

della sua mimica, dei rapporti prossemici che instaura. E l’armonica giunzione di questi vari sub-codici dà vita a quella che Bartolucci definì – sulla scorta di Roger Planchon – scrittura scenica.¹³

Quale significato si cela allora dietro i vari *par malat* e *mona mi* di Leo e Perla, wellerismi di quella fase decostruttiva della loro attività di cui avremo presto modo di discorrere? Il senso ultimo di tale ricerca consiste nella beckettiana presa di coscienza dell’impotenza dell’arte a comunicare. Ciò si traduce, stando a Cirio,¹⁴ non tanto in una paralizzante afasia, bensì piuttosto in forme di logorrea, dislalia, plurilinguismo, dialettalità, metastasi verbale (fenomeni che saranno poi marchi di fabbrica dell’arte e della maieutica dei nostri). La malattia infetta le parole, trasformandole in giochi di parole, *calembour*: il vero senso consiste così nel *nonsense*, teatrale ed esistenziale. Alle provocazioni di Amendola, che gli chiedeva se in fondo i suoi spettacoli non fossero stati altro che grandi giochi di parole, Leo replicava: «Potrebbe essere. Ma in fin dei conti è tutto un gioco di parole, in effetti l’universo altro non è che tutta una parola lunghissima».¹⁵

Ora, da un simile teatro, tuttavia, Leo e Perla, reduci da Marigliano, sentivano letteralmente il bisogno di *guarire*. Piuttosto chiarificanti, in tal senso, sono le parole scelte da Peragallo per descrivere il proprio addio alle scene, avvenuto nel 1981: «E mi sono risvegliata dal coma in cui mi aveva rinchiusa il teatro, i cui meccanismi, ora, erano diventati automatici, non più sublimi».¹⁶ E ancora: «Io in scena [...] mi sentivo male [...]. L’ho portata fino in fondo, questa tragedia che stavo vivendo. [...] Era l’*harakiri*, il massimo della confessione pubblica. Dopo mi è sembrato come di essere uscita da una malattia gravissima. [...] Mi sono sentita il teatro che moriva dentro di me. E io, come se stessi cambiando una pelle vecchia. Come una malattia, una guarigione».¹⁷

Ricordiamo che con *Sudd e Rusp Spers* giunse a definitiva «autoconsumazione»¹⁸ l’esperienza avviata nel 1971 nell’entroterra partenopeo, a causa di una crescente

¹³ Cfr. almeno Patrice Pavis, *Problème de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l’Université du Québec, Montréal 1976; Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; Giuseppe Bartolucci, *La materialità della scrittura scenica*, in Id., *Testi critici 1947-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Bulzoni, Roma 2007; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 155-160.

¹⁴ Cfr. Rita Cirio, *È la radio che traccia il solco...*, «L’Espresso», 17 giugno 1979.

¹⁵ Leo de Berardinis cit. in Alfonso Amendola (a cura di), *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, pref. di Paolo Puppa, Plectica, Salerno 2007, p. 28.

¹⁶ Perla Peragallo cit. in Maximilian La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002, pp. 206-207. La dichiarazione è stata rilasciata il 20 gennaio 1995.

¹⁷ La dichiarazione è riprodotta in *Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, puntata del programma *Il teatro di Radio 3 - Archivio Teatrale*, a cura di Antonio Audino, 4 aprile 2019.

¹⁸ L. de Berardinis cit. in Marco De Marinis (a cura di), *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in David Beronio, Clemente Tafuri (a cura di), *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azione*, vol. iv, AkropolisLibri, Genova 2013, p. 178.

inconciliabilità con il contesto. A lungo quell'«esempio di teatro partecipato»¹⁹ aveva inoculato – come ricorda Megale – un forte bisogno di teatro negli autoctoni, chiamando a raccolta dai paesi limitrofi orde di curiosi, attratti dalla mesmerica masseria 'O Sentino, «officina di trasgressività creativa».²⁰ Non erano tuttavia mancate ostilità e tensioni – come le ripetute intrusioni della DIGOS – ai danni dei “romani” e della loro corte di non-attori geopolitici, «gente non ancora immessa nel mercato culturale, ma con una cultura teatrale»²¹ spontanea, incarnazioni di un territorio, di un'emarginazione, di una subalternità. Si trattava di individui raccolti dai vicoli e dalle taverne di Marigliano, naturalmente inclini all'istrionismo grazie alle proprie doti gestuali e vocali. L'impossibilità di modificare, tramite il teatro, le strutture profonde di quel microcosmo impose al duo, accompagnato dalle ultime vestigia campane (Nunzio Spiezia e Ciccio Capasso), un viaggio *à rebours* a bordo di un carro di Tespi motorizzato. I reduci fecero ritorno nella capitale,²² installandosi presso la lussuosa villa Peragallo di viale Cortina d'Ampezzo. Stando al *Libro dei Soci* si può ipotizzare che la “fraternal compagnia” risiedesse ormai stabilmente a Roma dal 3 novembre 1976, data di costituzione dell'associazione dopo l'atto notarile del 15 settembre.²³

Ora, la fase inaugurata nel febbraio del 1977 da *Assoli* e chiusa quattro anni e mezzo dopo dallo *sketch* del *wagon-lit* mandato in onda su TeleBeat, benché finora poco esplorata nella sua organicità, determinò un'importante virata nello stile compositivo dei due attori-autori. Pur mostrando una complessa dialettica di continuità e discontinuità con il passato, essa segnò l'inizio di una nuova era, nella quale si avvertiva l'esigenza di rifondarsi. Un lustro dalle tinte fosche – anche a causa del crescente alcoolismo – che portò all'apice la sublime arte attorica di Perla²⁴ e che inoculò in Leo un peculiare gusto per l'improvvisazione e per il comico (non sempre condiviso da Peragallo),²⁵ accanto al desiderio di assumere su di sé i “corpi teatrali” di Totò ed Eduardo, ampiamente esplorati, poi, nel corso della “terza vita” emiliana, come la definì Meldolesi. L'etichetta forse più consona per riferirsi a

¹⁹ Teresa Megale, *Tempo della vita e tempo della scena a Marigliano*, in Claudio Meldolesi, Angela Malfitano, Laura Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 61.

²⁰ Ivi, p. 63.

²¹ L. de Berardinis cit. in Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, in Jack Gelber, *La Connection*, trad. it. di Fernanda Pivano, Ubulibri, Milano 1983 pp. 103.

²² Il rapporto con l'ambiente capitolino non si esaurì mai del tutto, anche durante la fase mariglianese: *Sudd*, per esempio, debuttò al Teatrocirco Spaziozero di via Galvani. Fu in quell'occasione che Antonio Pettine ebbe modo di vedere per la prima volta Leo e Perla. Cfr. anche Spaziozero, *Sul teatro di Marigliano (maggio '74)*, «La scrittura scenica», v, 11 (1975).

²³ Cfr. *Libro dei Soci del Teatro di Marigliano*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.5, p. 1.

²⁴ Cfr. Gigi Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, «L'asino di B.», vi, 7 (2002), pp. 7-25.

²⁵ Cfr. Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010², p. 77.

tale periodo, come emerge da due interviste di metà anni Ottanta (l’una a cura di De Marinis, l’altra di Attisani), è “distruzione del teatro”. Tale formula, oltre all’indubbio vantaggio di essere stata coniata (sia pur *ex post*) dal medesimo artista cui viene applicata, risulta particolarmente evocativa. Si trattava infatti di portare a un punto di rottura le acquisizioni passate della fase avanguardistica (“teatro come errore”, 1967-1970) e di quella mariglianese (“teatro dell’ignoranza”, 1971-1975) «per arrivare – spiega Leo – a ciò che chiamo la distruzione del teatro, una specie di purificazione totale da ogni scoria teatrale: vomitare tutto quello che hai dentro fino a non dire più niente, neanche più urlare, fino al silenzio totale, al suicidio, alla non-espressione».²⁶ «Fino all’urlo e al vuoto assoluto – ribadisce de Berardinis nel colloquio con Attisani – [...]. Allora ho buttato fuori un sacco di cose di cui dovevo liberarmi – anche l’alcoolismo, anche una vita violenta a tutti i livelli, ai limiti del codice penale. Le cose si fanno per non farle più».²⁷

Tale distruzione non veniva soltanto decantata in sede enunciativa, ma effettivamente realizzata nella prassi di palcoscenico. Nel corso del lustro capitolino, infatti, la ricerca teatrale di de Berardinis e Peragallo procedette in direzione di una sistematica messa in crisi degli assetti scenici borghesi e (pseudo)avanguardistici – *in primis*, il testo e la parola – portando a galla un funesto pessimismo nei confronti della natura umana e una problematica incertezza circa lo spazio concesso all’arte nella realtà contemporanea. Tale atteggiamento riecheggia quella più volte accarezzata e di fatto paradossale eliminazione del teatro (professata fin dal 1971)²⁸ e quel sentimento di simultanea appartenenza e disappartenenza alla scena di cui discorre Petrini in riferimento ai grandi maestri del Nuovo Teatro. In quest’aporia – «*essere il vero teatro e contemporaneamente negarlo*» –²⁹ consisterebbe l’essenza dell’arte di Leo, Perla e degli altri teatranti della “contraddizione”.³⁰

Nel ripercorrere gli anni della propria attività nella Roma di Renato Nicolini, assessore alla cultura tra il 1976 e il 1985, Leo evoca un’immagine eloquente, quella dell’urlo dannato, del vomito di ciò che si ha dentro, fino all’*harakiri*. Come se quell’afasia, precedentemente negata sulla scorta di Cirio (negata in quanto evidentemente assente negli esiti spettacolari), fosse però, sotto un’altra ottica, l’utopico e intangibile approdo a cui il logorroico naufragio dei nostri tenderebbe. «Il tentativo – scriverà infatti Leo nel

²⁶ L. de Berardinis cit. in M. De Marinis (a cura di), *Da Shakespeare a Shakespeare* cit., p. 178.

²⁷ L. de Berardinis cit. in Antonio Attisani (a cura di), *Teatro e scritture. Teatro totale, autonomo, della differenza*, «Burattini», II, 9 (1986), p. 38.

²⁸ Cfr. Leo de Berardinis, Perla Peragallo, *Attorno all’eliminazione del teatro*, «La scrittura scenica», I, 3 (1971).

²⁹ Armando Petrini, *L’attore al centro. Continuità e discontinuità*, in David Beronio, Clement Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018, p. 162.

³⁰ La categoria è elaborata da Gigi Livio. Cfr. Donatella Orecchia, Armando Petrini, Maria Paola Pierini (a cura di), *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Titivillus, Corazzano 2008.

manifesto *Teatro e sperimentazione* – è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio».³¹

Come scrisse Gianni Menon in un'inedita *Memoria* dattiloscritta, quelli del rientro romano furono spettacoli «faticati, difficili, nuovi rispetto a quelli di prima, apparentemente meno risolti [e] in realtà più rischiosi, come di chi non ha più paura di niente e di nessuno, sotto il segno dell'affrettarsi febbrile ad andare fino in fondo».³² In questa fase Leo e Perla – ora soli, ora accompagnati da presenze estemporanee (ai non-attori si sostituirono infatti professionisti, tavernieri e jazzisti) – appaiono «più paralleli che convergenti [...]. Nella tensione, questa sì, comune di forzare la situazione, [...] alla ricerca di un punto di rottura [...] di una forma [...] di quel fare teatro. Infine le forme non [...] vengono infrante, c'è [...] una sorta di sfibramento».³³ Il tutto nel solco di un'endemica *malattia*, che aggredisce il linguaggio, l'anima, il corpo e il teatro.

Proviamo a questo punto a focalizzarci – interrogando i materiali d'archivio –³⁴ sul modo in cui l'amaro e patologico massacro dei valori superstiti della comunicazione si sia esternalizzato nei due succitati allestimenti del periodo *maudit* di Leo e Perla, *Assoli* (1977) e *Udunda Indina* (1980).

Assoli (1977): tra profetesse germanofone e intellettuali francesi

Nell'autunno del 1976, tra crescenti frizioni interne,³⁵ la compagnia di prosa, ridotta a sole quattro unità, raggiunse la capitale, dedicandosi alla pianificazione della nuova stagione.³⁶ Prima produzione in cantiere fu *Assoli*, per cui disponiamo di redazioni plurime del copione, siglate – secondo l'uso filologico – A, B, C e S: le prime tre sono versioni dattiloscritte con correzioni autografe, conservate presso l'Archivio de Berardinis, mentre l'ultima è il testo edito su «Scena», a cura di Stefano De Matteis, allora redattore della rivista. Fra di esse si evidenziano discrasie, non limitate alle singole lezioni che recano, ma concernenti anche l'articolazione interna del testo (alcuni passaggi risultano infatti disposti in maniera differente o perfino eliminati e riscritti).

³¹ Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, in Id., *Scritti d'intervento*, «Culture teatrali», 2/3 (2000), p. 59.

³² Gianni Menon, *Memoria* (Roma, 2/1/1986), in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.3, p. 5.

³³ *Ibid.*

³⁴ Da un punto di vista metodologico, per l'analisi della dimensione verbale, stilistica e paralinguistica, ci si avvarrà delle indicazioni fornite studi di statuto bifronte (in ordine cronologico): cfr. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, ETS, Pisa 2009; Paolo D'Achille, *Parole: al muro e in scena*, Cesati, Firenze 2012; Claudio Giovanardi, Paolo Trifone, *La lingua del teatro*, Il Mulino, Bologna 2015; Luca D'Onghia, Eva Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano 2020.

³⁵ Cfr. Anonimo, *Intervista a Leo de Bernardinis*, «Ombre Rosse», 17 (1976), pp. 115-116.

³⁶ Cfr. *Libro dei Soci* cit., p. 3.

Possiamo affermare di trovarci dinanzi a drammaturgie consuntive, governate da scaltriti attori-autori:³⁷ «il vero teatro – scrivono infatti Leo e Perla nel 1978, in *Rapporto testo/rappresentazione* – nasce dalla possibilità della compagnia; il testo viene dopo, è romanzo dell’avvenimento, [...] cronaca del lavoro».³⁸ È pur vero che con *Assoli* (“ponte” tra la fase dell’ignoranza e quella della distruzione) iniziò a mutare il processo di genesi testuale:³⁹ pare infatti che il duo avesse smesso di scrivere copioni (già prima rispettati assai liberamente), limitandosi a compilare dei bigliettini per mandare a memoria le battute prima di entrare in scena.⁴⁰ Sarà allora più corretto parlare di «partitura d’attore»,⁴¹ per usare la felice formula scelta da Orecchia, che marca l’intimo legame dell’estetica dei nostri con la struttura della *jam session*. Scrive Soddu recensendo *Assoli*: «[Leo e Perla] non hanno bisogno di testi, perché il testo sono loro e si può dire che [siano] stati i primi ad applicare la *body art* in senso stretto in quanto il loro teatro termina dove finisce il loro corpo con le sue presenze: parole, gesti e suoni».⁴² I testi di *Assoli*, tuttavia, esistono e intrattengono con l’improvvisazione un rapporto “jazzistico”: «c’è sempre uno schema»,⁴³ una struttura di base con cui relazionarsi e da contraddire sera per sera.

Di questo allestimento si conserva anche una registrazione di 50 minuti, effettuata durante la tenuta romana dell’opera, nel febbraio del 1977. La pellicola, naturalmente, non è che il vago spettro dello spettacolo che fu, di cui viene inevitabilmente perduta la benjaminiana aurea. Tanto più che ciascuna replica di Leo e Perla trovava una specifica ragion d’essere nella propria imprevedibile versatilità, irrimediabilmente irrigidita dall’audiovisivo. L’opera peraltro non fu neppure filmata nella sua interezza, ma segmentata – sulla base, presumibilmente, di scelte

³⁷ Sull’antinomia *consuntivo/preventivo* cfr. Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», 1, 3 (1988), p. 29; Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 157; Paolo Puppa, *Lingua del torchio e lingua del corpo*, in Id. (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 11-32.

³⁸ Leo de Berardinis, Perla Peragallo, *Rapporto testo/rappresentazione: un non-senso*, «Quaderni di teatro», 1 (1978), p. 68.

³⁹ Pur rifiutando il feticismo del testo, Leo e Perla, fin dai tempi delle cantine, si contraddistinsero per l’assoluta versatilità con cui affrontavano le drammaturgie di partenza, assunte come pretesto, «materiale verbale» (L. de Berardinis, cit. in Giorgio Zorù (a cura di), *Dialogo sull’attore*, Effigi, Arcidosso 2012, p. 39), singola notazione entro una più ampia scrittura. Alla luce di ciò, appare fuorviante prestare eccessiva fede a *slogan* del tipo «mandate a fare in culo i testi» che Leo (in *Marigliano* cit., p. 297), malgrado tutto, conio: a un definitivo commiato dal testo mai si assistette.

⁴⁰ Cfr. Renzo Guardenti (a cura di), *Il ritorno di Scaramouche: intervista a Leo de Berardinis*, «Il castello di Elsinore», ix, 26 (1996), p. 129.

⁴¹ Donatella Orecchia, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in Antonio Audino, *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007, p. 52.

⁴² Ubaldo Soddu, ‘*Assoli*’: *Leo e Perla all’Alberico*, «La Ribalta», febbraio 1977.

⁴³ L. de Berardinis cit. in Ruggero Bianchi, Gigi Livio (a cura di), *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, «Quarta parete», 3/4 (1977), p. 166.

del regista cinematografico, operate sotto la supervisione di de Berardinis – in spezzoni, intervallati a inquadrature a mezzobusto in cui Leo, in veste di spettatore intramimetico, offre un controcanto ironico dell’allestimento, affrontando al tempo stesso problemi di distribuzione e politica culturale.⁴⁴

Tornando alle stesure di *Assoli*, è interessante notare il rilievo in esse assunto dall’aspetto non verbale: didascalie, indicazioni scenotecniche e luministiche, notazioni musicali. E musicale è anche il titolo stesso dell’opera: come scrive Ferrero, «lo spettacolo ha una sua musicalità [...] strutturale; una sorta di quartetto strumentale (quattro sono infatti gli esecutori), in cui tuttavia emergono, di volta in volta, con parole, gesti, azioni, ora due, ora tre presenze soliste, in combinazione tra loro».⁴⁵ Da un punto di vista tecnico, per assolo si intende una composizione eseguita da un singolo esecutore vocale o strumentale, isolato dalla massa corale o dall’orchestra. Nell’ambito del jazz (fonte di continuo abbeveramento per Leo), l’assolo è affidato spesso all’improvvisazione dell’interprete. In un’ottica più propriamente scenica, invece, un simile titolo allude al fatto che gli attori riescano a ritagliarsi spazi espressivi in cui dare libero sfogo alla propria inventiva. L’assolo, scrive Valentini, è «una forma di monologo deragliato»,⁴⁶ non volto al dibattito, ma all’epifania di sé. «L’*a solo* – prosegue la studiosa – mette in scena un linguaggio fatto in parte di azioni e in parte di parole; un linguaggio non rivolto a terzi, che assomiglia a quello egocentrico dei bambini, già studiato da Vygotskij».⁴⁷

Il titolo allude dunque a un confronto fra solitudini: Leo e Perla. Nunzio, da parte sua, è vittima sacrificale, ispiratrice di battute, mentre Ciccio funge da datore luci e musico “a vista”. Così, in *Assoli*, spettacolo in cui l’espressione viene ricondotta al proprio grado zero, fino a una soglia di negazione dei significati delle parole, si scontrano due modi differenti di *essere* teatro: Leo – concedendosi ampi margini di improvvisazione – mescola con sottile equilibrismo provocazione e comicità da guitto; Perla invece, facendosi somma poetessa di una passionalità delirante e violenta, rivendica il potere del sentimento, capace di germinare perfino nel degrado, in *tunnèl* sotterranei infestati dai ratti.

Lo spettacolo debuttò al Teatro Alberico il 5 febbraio 1977,⁴⁸ spostandosi dapprima al Cabaret Voltaire di Torino (dove rimase in scena dal 3 al 9 marzo) e infine al Teatro La Ribalta di Bologna (replicando a fine mese).⁴⁹ Ci fu poi, a

⁴⁴ Per un breve regesto delle fonti testuali e audiovisive adottate nell’analisi di *Assoli* cfr. § *Appendice*.

⁴⁵ Nino Ferrero, *Leo e Perla in «Assoli»*, «L’Unità», 5 marzo 1977.

⁴⁶ V. Valentini, *I modi plurali dell’attore*, in Ead., *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013* cit., p. 227.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Stando ai materiali contenuti presso l’Archivio de Berardinis. In M. La Monica, *Il poeta scenico* cit., p. 137, e in G. Manzella, *La bellezza amara* cit., p. 241, si legge invece come data di debutto il 6 febbraio. La tenitura romana pare fosse durata circa un mese: cfr. Anonimo, *Monologhi sotterranei e stranieri al pianoterra*, «La Repubblica», 9 ottobre 1976.

⁴⁹ Possiamo ragionevolmente ipotizzare che godette di ulteriori repliche: dalla didascalia posta in calce

giugno del 1977, una ripresa alla Gare d’Orsay di Parigi, all’interno del Festival du Théâtre des Nations diretto da Barrault, in coppia con la nuova produzione della coppia; *Assoli* replicò al Petite Orsay il 20 e il 21 giugno alle ore 20,30, mentre *Tre Jurni* nei due giorni successivi. Nel foglio di sala leggiamo: «ASSOLI. Un spectacle comique joué dans une langue fabriquée dans un mélange de français incorrect, de napolitain incorrect et de dialect correct des Pouilles. La trame du spectacle [...] est un prétexte à détruire et à fair du “théâtre”». ⁵⁰

Si insiste qui su due dati, fra loro interrelati: *in primis*, il *mélange* linguistico, quell’impasto di dialetti e idiomi che Leo e Perla trituranò all’interno dell’opera, inserendosi in ideale continuità con quella linea plurilinguistica di lunga durata che percorre diacronicamente le scene nostrane. Fin dalle prime battute risulta chiaro come ai due attori-autori non interessi affatto procedere in direzione di una resa mimetica del parlato; le varietà linguistiche vengono piuttosto scelte per la musicalità e la gestualità che possiedono, per le loro movenze e inflessioni. In *Assoli* possiamo infatti udire brandelli di francese, frammenti di tedesco, parodie di italiano vezzoso, in combinazione concertistica con i dialetti del Meridione (i consueti foggiano e napoletano). Il tessuto verbale diventa così catalizzatore di taluni aspetti della drammaturgia attoriale, in direzione di una lingua eminentemente scenica. Scrive Vazzoler:

Non lingua ‘italiana’, né monolinguisimo dialettale, ma un testo plurilingue [...] che svara dal parlato dialettale o regionale alle citazioni auliche [...]. Un plurilinguisimo maccheronico, assunto in una dimensione che non è solo caricaturale [...]. Questo plurilinguisimo, nella sua dichiarata realtà ‘teatrale’, [...] ha una lunga storia in Leo, da *Assoli* (1977) a *Totò, principe di Danimarca*, al punto che può essere considerato la vera base ‘della [sua] lingua’. ⁵¹

Citando Puppa, possiamo dire che *Assoli* manifesti l’uso di un «dialetto multiplo in funzione anti-mimetica» ⁵² (e lo stesso accade con le lingue forestiere). Siamo di fronte a un’opera che realizza – in forma rovesciata – quell’aspirazione, già propria dei comici dell’Arte, alla lingua teatrale perfetta, onnicomunicativa e iperespressiva (tanto da poter essere riproposta, senza variazioni, in Francia). Una lingua scenica sottratta alle regole della norma grammaticale e del vocabolario e affidata integralmente all’abilità e al corpo vivo dell’attore. ⁵³ La decostruzione del linguaggio, che

a un gruppo di diciotto provini fotografici, presente in S. De Matteis, *Un’attrice*, «Scena», n. 3/4 (1977), p. 9, veniamo a conoscenza di una replica svoltasi al Chiostro di San Domenico di Aversa.

⁵⁰ Foglio di sala del *Festival du Théâtre des Nations*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4, p. 3.

⁵¹ Franco Vazzoler, *Il ritorno di Scaramouche*, in Stefania Stefanelli, *Varietà dell’italiano nel teatro contemporaneo*, Edizioni della Normale, Pisa 2009, pp. 169-170.

⁵² Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*, UTET, Torino 2003, p. 178.

⁵³ C. Giovanardi, P. Trifone, *La lingua del teatro* cit., p. 107.

spiazza lo spettatore a livello superficiale, erigendo ermetiche barriere, a livello più profondo mira a illuminare un senso più vero, stimolando una partecipazione intima: è la verità esoterica della lingua di Joyce e Gadda, grandi riferimenti per le Neoavanguardie teatrali. Esperienze sonore ed estetiche folgoranti.

Azzardando, potremmo arrivare a includere *Assoli* entro i confini di quello che il linguista Paolo D'Achille definisce "teatro in dialetto", un tipo di teatro che si serve di dialetti e idiomi come pure lingue teatrali, svincolate cioè da intenzioni realistiche, contrapposto al "teatro dialettale", nel quale invece il dialetto, inteso come vernacolo, ha funzione prettamente naturalistico-bozzettistica.⁵⁴ All'interno di questo cacofonico missaggio, fatto di lingue storpiate e borborigmi, si inseriscono spunti musicali e coreutici: il suono di un fischiotto a *coulisse*, un tamburello, una fisarmonica, i fischi di Nunzio che traducono intere battute, battiti di mani sul motivo della tarantella.

Il secondo dato evidenziato dal foglio di sala parigino riguarda il risibile lacerto di trama che ancora, a detta di Leo, dovrebbe sopravvivere nell'opera. Si tratta, ovviamente, di una palese finzione:

LEO. (*a questo punto su delle luci che danno sul polistirolo un effetto molto squalido*) A questo punto è essenziale la trama [...]: due intellettuali di sinistra francesi decidono di abbandonare. eh! abbandonare il cervello a li affari. A les afer set a di: DESENTELLECTUELLEFRANSESEDESIDABBONDONEL'INTELLECTE DESEDONNELESAFFER. In poche parole dui figli di puttana, di zoccola francis mannano affanculo 'u cirviello pe fa' o suldeggio, a' pila. [...] Intanto [...] decidono di prelevare una fabbrica COOP con proprietaria a zoccola.⁵⁵

Il bislacco *argumentum*, pronunciato fiaccamente dall'attore prostrato (prostrazione che fa da specchio a un'immobilità esistenziale), somiglia più a un gioco pirotecnico di linguaggi imbastarditi che non a un prologo: dalla lingua fiorita, condita di birignao e ipercorrettismi (*abbandonare, li*), attraverso un cadenzato scioglilingua in francese maccheronico, si giunge alla più triviale forma dialettale, che condensa "in poche parole" il senso del discorso. Leo decide di chiarire il pretesto dell'azione, quasi si trattasse di un atto dovuto nei confronti del pubblico, ma nel contempo anche di una vetusta consuetudine borghese da satireggiare e demolire: in una cornice sotterranea, popolata da subumani che paiono fondersi alle immondizie e ai sorci, due sedicenti intellettuali finti-franciosi decidono di darsi agli affari, giacché conoscono bene le lingue (in realtà, straparlano). Per dovere di *variatio*, Leo sottolinea il concetto con vari geosinonimi: *suldeggio, pila*, tutte forme provenienti, nel suo delirio allocutorio, dal provenzale *pille* "che si

⁵⁴ Cfr. P. D'Achille, *Parole* cit., pp. 354-355.

⁵⁵ Si cita qui dalla versione S del testo.

pronuncia *pië, und piotta*”. Per quanto concerne il codice cinesico, Leo nel film – per enfatizzare e scandire i contenuti del discorso – si aiuta con ripetuti gesti “a bacchetta”, approdando al tradizionale sfregamento delle dita, con allusione evidente al denaro. L’attore rivolge poi al virtuale interlocutore laconiche spiegazioni, corredate da interiezioni e dalla classica “mano a carciofo” *à la Totò*.

I due masturbatori mentali cercano di convincere una madamina “topofaga”, proprietaria di una fabbrica COOP che vorrebbero rilevare, a costruire con loro un ponte sull’oceano, che rappresenta al tempo stesso un’utopia e una via di fuga. La “zoccola” (evidente riferimento non solo alle meretrici ma anche alle pantegane) riemerge a intermittenza dalla discarica di polistirolo, gridando la propria disperazione e intrattenendo un rapporto materno con un topolino bianco in gabbia, al quale confida indicibili segreti, legati forse all’essenza del tragico e dell’arte, di quella *musca* – termine foneticamente prossimo al tedesco *Maus*, “topo” – che una radiolina gracchiante spande in tutta la sala. La donna vedrà alla fine l’amico roditore percorrere il ponte, opportunità invece preclusa ai tre umani. La contraddittoria trama, pur non contando assolutamente niente, non è però mero vaniloquio, miscela cioè di bizzarrie e sincopi: è infatti fondamentale che essa permanga per contraddire l’asservimento borghese alla tirannia del testo. La chiosa “Siamo veramente nella... mah” permette a Leo di citare il verso allitterante di Viviani: “Siamo veramente stracchi, strutti e culi rutti”.⁵⁶

Quanto ai codici visivi, lo spazio scenico (ideato – pare – dallo stesso Spiezia),⁵⁷ si richiama forse preterintenzionalmente al dipinto *Das Eismeer* di Friedrich: siamo di fronte a un «incubo scenografico»⁵⁸ in cui si affastellano numerose lastre di polistirolo, che assalgono il piano di calpestio, rimandando simbolicamente a una condizione di rarefazione emotiva. Tali frammenti materici, che ricordano la distesa vetrosa della lettura-concerto *Don Chisciotte*, producono una scricchiolante melodia, dovendo sorreggere per l’intero corso dello spettacolo il peso dei corpi degli attori; serviranno, assieme ai mattoni di tufo, per intentare un’utopica quanto delirante traversata.

Molto importante – come in tutti gli spettacoli di Leo – è l’aspetto luministico: scorgiamo qui ben quattro filari di lampadine (che rischiarano la scena con una cromia tra il verde, il bianco e il rosso), residui fatiscenti di una festiciola piedi-grottesca; simili lampadine ritroveremo poi in *Totò, principe di Danimarca*. Tali cornici raggiungono il fondale scuro che, all’occorrenza, si fa cielo stellato. Vi è poi, disseminata all’interno di questa discarica eburnea, una fitta serie di cianfrusaglie: scompare l’abuso tecnologico dell’audiovisivo e del riflettore (lasciando spazio a una tragedia umana), ma intravediamo comunque, fra le lastre, i piatti

⁵⁶ Cfr. Nico Garrone, *Contro le parole d’ordine tante “brutte” parole*, «La Repubblica», 12 febbraio 1977.

⁵⁷ Cfr. R. M., *Campani a Roma*, «La Voce della Campania», v, 5, 13 marzo 1977.

⁵⁸ Antonio Taormina, *Assoli*, «Sipario», 372 (1977).

di una batteria e una radiolina dai toni graffianti. Il ciarpame rovesciato potrebbe possedere una valenza simbolica, rimandando a quell'antitetico viluppo di amaro sarcasmo e beffarda disperazione che presiede l'intera opera. Per quanto concerne infine il vestiario, Leo – che per le sezioni metanarrative indossa una camicia da boscaiolo – è altrove in tenuta da guappo, con *foulard*, bavero alzato e borsalino; Perla si presenta con uno sdrucito vestitino da *deb* su calzamaglia nera. La *mise* di Nunzio e Ciccio è invece da classici capelloni anni Settanta.

Non sarà possibile, in questa sede, offrire un'analisi completa dell'intero tessuto spettacolare: avvalendoci del filmato e delle redazioni plurime del copione ci limiteremo a illuminare alcuni punti assai significativi ai fini del nostro discorso. *Assoli* si apre con un'inquadratura a mezzobusto che incornicia de Berardinis in veste di spettatore annoiato; egli basa le proprie elucubrazioni – ecco i primi giochi di parole – sugli affidabilissimi giornali “scand-inavi” «Playman» e «Playboy». Dopo aver preso debitamente le distanze dagli epigoni della scena d'avanguardia, come Vasilicò e Perlini,⁵⁹ Leo volge lo sguardo verso la “zellosa” che ha frattanto raggiunto il centro del palco. Inizia così lo spettacolo, con un'assolvenza luminaria verde, lenta e bassa. L'attore sceglie di adottare, in queste sue incursioni extradiegetiche, il foggiano, la più aspra delle varietà dialettali apulo-dauniche.

Nell'*incipit* Perla, “zoccola” dei bassifondi e profetessa sotterranea, sollevato da terra un grosso ratto di pezza, lo annusa, rimandandone il consumo a un momento più propizio. L'attrice alza il mento all'insù con fare lezioso, una movenza in palese contrasto con le sporcature roche della sua voce e con la sordidezza del contesto circostante. Come segnala A, i segmenti dell'assolo sono pronunciati tutti staccati e con pause. Su sottofondo metallico e raschiante, Perla intona una litania d'amore in napoletano, in cui le *a* e le *o* vengono ampliate e pronunciate a mo' di conati a fiato mozzo.

Al di là di sporadiche correzioni a penna (come in A la diversa grafia della perifrasi d'obbligo “Quest'ha dda esse”/”Quest adda esse”, in entrambi i casi con geminazione sintagmatica della dentale), vengono in generale rispettati alcuni tratti caratteristici del foggiano, sebbene non si miri a una riproduzione del parlato naturale: metafonese regressiva in *gallarie* o *timp*; uso degli articoli ‘*a, nu*’, nasalizzazione del gruppo *-nd-* in *quanno* e *scenne*; esplicitazione dello *schwa* con il grafema <e> in forme come *tuite*. Sul versante tonetico si riportano, da B, avvertenze del tipo “veloce” (riferita alla battuta “Int’a l’ata galleria”) o “lento” (per la successiva “nu bellu sorce fresco da magnà”).

Nel quadro scenico successivo si sviluppa un rapido scambio fra Leo e Nunzio, cafonì con pretese di eleganza (“ho tornato” afferma fieramente «il gagà di periferia

⁵⁹ Per le aspre opinioni di Leo sugli artisti del Teatro immagine cfr. Filippo Bettalli (a cura di), *Intervista con Leo De Berardinis*, «La scrittura scenica», 12 (1976), p. 85; Stefano De Matteis (a cura di), *No co' cazzo*, «Scena», II, 3/4 (1977), p. 6.

[dal]l’aria un po’ blasè»),⁶⁰ entrambi di ritorno dall’estero, l’uno da *Parì*, l’altro da *Londòn* (il nome proprio di città è reso secondo l’uso dei dialetti meridionali di pronunciare come tronche le parole straniere). I due – sciorinando una cascata di battute maccheroniche – si risolvono a costruire “le pont intercontinental”, utopia destinata a naufragare. La lingua adottata è uno pseudo-francese italianizzato, del quale vengono rispettate la cadenza ossitona e la dolcezza di pronuncia (le gutturali cose diventano *sciose*, con sibilante palatale; *velocemente* è *velosman*; da *perfezione* a *perfecio*); il tutto trascritto in grafia pressoché fonemica. Non mancano poi casi di interferenza, come nel superlativo *bienissim*, con radice francese, ma suffisso italiano. Sul piano retorico, poi, colpisce la cantilenante *climax* omoteleutica di Nunzio: “vu vulè, ascetè, prelevè”. Nel passaggio dalla redazione presumibilmente più antica (A) a quella edita (S, che non è comunque una *editio ne varietur*), si sceglie di connotare in maniera linguisticamente più marcata la già intricata babele di *Assoli*: “In un deserto” di A diventa per esempio “Aè, int’o deserto” in S, con uso di quel cumulo di elementi preposizionali tipico dei dialetti pugliesi.

La figura di Perla riaffiora più avanti, accompagnata da una fisarmonica, dal basso continuo fornito da Ciccio con il suo arpeggio e dal suono di due piatti per batteria azionati da Nunzio. L’attrice è carne viva, naturalezza (e mai naturalismo psicologista), poesia scenica scevra di quella parodia di intellettualismo che invece Leo accoglie su di sé; ella costruisce il proprio «stato di coscienza»⁶¹ «pezzo per pezzo, con voce parificata a uno strumento di cui muove corde vibrantissime pari a mugolii di disperazione».⁶² Immersa in una sinfonia funerea, Perla rimesta dei confetti all’interno di una piccola teca, contorcendosi in smorfie e grida da invasata. La bara bianca – che tornerà in *Totò, principe di Danimarca* –⁶³ è simbolo del beckettiano parto a cavallo di una tomba, di quel pessimismo nero e senza appelli su cui Leo avrà più avanti modo di ironizzare e che condurrà inevitabilmente l’utopia del ponte intercontinentale a un tragico fallimento, facendo naufragare la speranza nel baratro della pratica commerciale. Il feretro rappresenta, forse, il più sensibile, anche se indiretto riflesso della difficile situazione socio-politica del tempo.

In un crescendo lentamente ritmato, con una voce che glissa dal falsetto all’acuto, Perla – producendosi da novella Pizia in una trenodia in napoletano – constata che i morti sono ineluttabilmente trapassati:

PERLA. [...] I murt so’ murt / e quanno i murt so piccinunne / te fanno cchiù piccolo ‘u core. ‘A vocca sopra a menna / te zuca e te stregne ochiù ‘u core. Ieunfite! (*getta manciate di confetti*) / I vive avessero purtá i murti. A nuie c’ ‘na sola esequie ne facimme doie

⁶⁰ P. Giovannini, *I bassifondi di Leo e Perla*, «Il Resto del Carlino», 27 marzo 1977.

⁶¹ Così Leo e Perla preferivano definire il personaggio. Cfr. L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* cit., p. 59.

⁶² E. Z., *Assoli*, «Momento sera», 8-9 febbraio 1977.

⁶³ Cfr. Sara Biasin, *I quaderni di Perla*, «Culture teatrali», 28 (2019), p. 105.

/ [...]. I timp d'oggi! I filie / nasceno co' tre cape quatt'ucchie / e cinche mane. / Stace pe se stutà / 'u sole, / ci vullaria nu ventagle grosso chiù du mare / per farle riappiccià.

Dal punto di vista linguistico, si segnalano qui due forme notevoli: l'uso del condizionale in *-ia* (*vullaria*), caratteristico dei dialetti del Meridione, e la crasi *leunfitte* (per il sintagma “i confetti”). Queste riflessioni sul trapasso verranno recuperate e potenziate alla fine del primo tempo, nella scena dell'aranceto, nuovo assolo peragalliano in cui le lampadine si trasfigurano in agrumi da cogliere.⁶⁴ Si assisterà lì a un generale processo di condensazione lessicale, che indurrà l'attrice a servirsi di un grumo assai ristretto di lessemi (*in primis* il sostantivo *mare*, seguito dalle alternative *acqua* e *onda*).

Senza soluzione di continuità, l'inno alla morte introduce una libera rielaborazione, in lingua italiana, dello *sprecher* dei *Gurrelieder* di Schönberg, punto di svolta compositivo per il beneamato padre della dodecafonia,⁶⁵ di cui vengono riprodotti alcuni frammenti inceppati, frammisti a rumori metallici di sottofondo. Leo e Perla affondano in questa materia creando un netto contrasto fra la delicatezza del testo di Jacobsen (tradotto da Arnold) e lo stile vocale selvaggio e ieratico con cui l'attrice ne affronta i lacerti. A tutto sembra volerci invitare l'assolo, fuorché a “sbocciare alla felicità”.

La pericope dei *Gurrelieder* sembra aver subito un travagliato *iter* di perfezionamento. In A, B e C, il brano risultava più lungo, coprendo quasi l'intero *sprecher*; in S invece – come nell'audiovisivo – esso viene ampiamente sfrondata: di fatto è eliminata quasi tutta la prima parte, che ha inizio nel libretto (III, 8) con “Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut”, qui resi come “Sir Gauderfoot e cara madre oca”. Da una didascalia di A emerge poi la primigenia intenzione di recitare la sequenza tradotta in coro, con voci sovrapposte a diversa altezza. Nelle altre due redazioni dattiloscritte, invece, il passo risulta di pertinenza della sola Perla e a esso verrà fatto seguire un coro misto, annunciato in C e trascritto integralmente in B. Al posto di tale coro, nel filmato, Perla recita cinque versi in tedesco, che in realtà – in S – si trovano in posizione più avanzata (all'interno della già menzionata scena dell'aranceto). Le parole pronunciate, con un timbro che spazia dal gracchiante al vezzoso, sono trascritte sia in S sia in B in grafia non rispettosa delle convenzioni del tedesco standard:

PERLA. Machenzi lancsam/ das licht aus/ grun electriziteten sint fir/ gescent sin scion: i confetti!/ Das ist scion alt.

⁶⁴ Riportata in A, C e S, questa sequenza compare in un nuovo testimone, che potremmo siglare D. Cfr § *Appendice*.

⁶⁵ Sull'interesse di Leo per Schönberg si veda almeno: Antonio Cipriani, *Intervista a Leo del 1997*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo* cit., p. 295.

Un’ipotesi di traduzione, quanto meno per i primi versi, è fornita dal testimone A: “Abbassate piano piano le luci / verdi i fili elettrici son quattro / buttati già sono i confetti”.

“Das ist scion (per *schon*) alt”: tutto è già vecchio. Non è un caso che, proprio a quest’altezza, si inserisca la sequenza più *démodé* in assoluto: la parola passa infatti a Leo – la cui interpretazione è “buttata via”, avanspettacolare, scontrollata –⁶⁶ e viene sciorinata l’essenziale trama di *Assoli*, essenziale più per la sua stringatezza che non per l’effettiva rilevanza nell’economia dell’opera.

Ora, *Assoli*, oltre ai prestiti dialettali e forestieri e al suo stratificato tessuto fonico, ospita al proprio interno numerosi *calembour*. Ed è questa l’*area of expertise* di de Berardinis. Verso la fine del secondo tempo, dopo aver dileggiato il pessimismo piccolo borghese degli intellettuali di sinistra, Leo elegge a capro espiatorio della serata – non sapendo più con chi prendersela, dopo vari giorni di tenitura –⁶⁷ il malcapitato Aggeo Savioli, che sulle colonne dell’«Unità» aveva pubblicato la recensione *Un Beckett maccheronico*, cogliendo – accanto a deteriori «rischi di estetismo» –⁶⁸ un aspetto portante dell’opera, ossia lo sfruttamento della logorrea plurilinguistica quale strumento per definire un universo di subalterni, infimi, miserabili e infetti. Beckett, a ben guardare, è rinvenibile nella sottotraccia di quasi tutti gli spettacoli della fase 1977-‘81; risulta, anzi, presenza costante nel lavoro di Leo fin dagli anni al fianco di Quartucci. In un’intervista del 1978, tuttavia, de Berardinis afferma di non considerare l’irlandese un diretto interlocutore, vista la sua primaria essenza di scrittore (dichiarazione – quest’ultima – di cui appare ragionevole diffidare). Modello attorico citato dall’artista è, piuttosto, il campione di *calembour*, Totò.⁶⁹

Raggiunto il centro del palco, Leo estrae dal libro che ha con sé due pagine, riportanti il *Testamento* di François Villon, poeta *maudit* del Quattrocento, noto ladro e vagabondo, il cui nome viene storpiato, tra ghigni e sberleffi, in Franco Villo e Francavilla al Mare. I giochi di parole non risparmiano neppure il sostantivo *testamento*, segmentato in *testa* e *mente* (nel pronunciare i due termini l’attore si segna l’una e l’altra tempia). I lasciti sono alquanto bizzarri: alla Scala si dona un velatino, giacché a Milano sembra essere stato eretto “nu sipario d’acciaio” (con evidente riferimento ai *Giganti* di Strehler e alla freddezza di quel tipo di teatro, dal punto di vista di Leo); si dispensa poi un effetto di luna per *Norma* (forse nel senso di “per regolamento”: la questione resta volutamente ambigua). Le quattrocento lampadine passeranno invece al Teatro Argentina. Leo – sciorinata una fitta serie di *nonsense* – dà finalmente lettura (*reading* la chiama) agli ultimi tre versi: “lascio

⁶⁶ Cfr. Franco Quadri, *Teatro. Assoli*, «Panorama», 22 marzo 1977.

⁶⁷ Leo afferma di essere in scena da una settimana, quindi le riprese furono effettuate fra il 12 e il 13 febbraio.

⁶⁸ Aggeo Savioli, *Un Beckett maccheronico*, «L’Unità», 8 febbraio 1977.

⁶⁹ Cfr. G. De Antoni, “Sono ritornato al sud per trasmettere la mia esperienza di emigrato”, «L’Umanità», 28 giugno 1978. Anche Perla propone invero un simpatico *inside joke* quando, commentando il colore plumbeo del mare, afferma con fare lezioso: “grigio-perla, comme a me!”.

il dolore” (finalmente una buona notizia!); “lascio ‘a vita e pure ‘a morte” (una bella contraddizione in termini filosofici, di cui il nostro è invito maestro); e infine, “sono terno”. Ripete infatti la frase tre volte, ridendo e citando a sproposito l’*Infinito* di Leopardi: “Eh sì, peccché... è buio oltre la siepe!”. Battendo ritmicamente i polpastrelli sui piatti, annuncia l’epilogo, mentre Perla si trascina al centro, cercando di affrancarsi invano dall’oppressione di una rete metallica che la avvolge.

La beffa sanscrito-mariglianese di Udunda Indina (1980)

Veniamo ora a *Udunda Indina*. L’opera nacque a seguito dell’abbandono da parte di Leo e Perla del Castello della Quietè, centro psichiatrico sulla Tiburtina presso cui i nostri si erano fatti ricoverare nell’inverno del 1980, con la fallimentare prospettiva di disintossicarsi. In un’intervista rilasciata ad Andrea Ciullo durante l’ultimo giorno di permanenza in clinica, l’attore descrive l’inquietante cornice del sanatorio, congedandosi con un liberatorio: «Domani esco perché devo preparare il mio nuovo spettacolo alla tenda di Lisi [...]. Sarà [...] completamente nuovo. Ma non nuovo perché sono stato qua. [...] Qua non c’è nessun bisogno di fare spettacolo. Fuori sì. La dialettica del teatro».⁷⁰

Pur avendo in precedenza promesso un *recital* sui grandi attori napoletani,⁷¹ la coppia tornò in scena con un nuovo spettacolo su di sé, sul proprio *essere teatro*. A Nico Garrone non sfuggì tale legame con il proprio tracollo psico-fisico: «il mestiere di attore – scrive il critico – non è mai stato così degradato fino [...] ad una trita buffoneria da “asylum”. [...] Un ilare e sbracato rimbambimento senile, il “crollo nervoso” sperimentato anche personalmente [...]. Sono i sintomi [...] che Leo e Perla ci restituiscono dei nostri “tempi bui” e della loro privata “vita d’attori”».⁷² Testimone di questa fase dai contorni (auto)distruttivi fu anche l’“ascensore” alla cultura – così veniva apostrofato nel corso di *Udunda Indina* – Renato Nicolini, che in una sua memoria restituisce una preziosa attestazione del *modus operandi* del Leo drammaturgo all’altezza del 1980:

Leo [costruiva] il proprio spettacolo, a partire dal testo, fin nei minimi dettagli, e poi non [esitava] a stracciarlo in scena per seguire un’ispirazione, o un umore del momento, fosse anche dettato da stanchezza o irritazione (come la celebre invettiva contro Rita Sala, nell’unico terzo tempo di *Udunda Indina* in cui non ero presente [...]). Ne derivava una totale libertà, quella che dovrebbe essere sempre propria dell’artista nei riguardi

⁷⁰ L. de Berardinis cit. in Andrea Ciullo, *Leo e Perla «Il teatro che gran manicomio»*, «Paese Sera», 16 marzo 1980.

⁷¹ Cfr. Gianfranco Capitta, *Vita d’attore, bagliori d’assessore*, «Il Manifesto», 5 giugno 1980.

⁷² Nico Garrone, *Prego, stia attento ecco la filastrocca*, «La Repubblica», 6 giugno 1980.

della sua creazione, se non vuole essere il primo a trasformarla in merce feticizzandola. Deve restare qualcosa di vivo.⁷³

Ora, sotto il tendone di Lisi e Silvana Natoli, dal 3 giugno 1980, prese appunto vita *Udunda Indina*, la beffa sanscrita di Leo e Perla cui parteciparono anche Antonio “Totò” Pettine, attore di Spaziozero, e Patrizia Sacchi, attrice di Menon e Perlini, formatasi alla scuola di Fersen e, ai tempi, compagna di Nicolini. La gestazione dello spettacolo durò ben nove mesi:⁷⁴ di esso si conserva il taccuino di appunti di Pettine, conservato presso la sua dimora privata. Il quaderno di lavoro, sebbene non possieda la fattura di quelli, splendidi, curati da Peragallo fino a *Rusp Spers* (che Biasin ha definito «esempi di scrittura scenica testualmente espressa»),⁷⁵ rappresenta comunque un documento assai importante a fini di studio, giacché contiene numerose porzioni testuali dell’opera e testimonianze grafiche. Stando al quaderno, il lavoro su *Udunda Indina*, opera in due tempi, cominciò il 16 maggio, quando il cast era ancora composto da tre attori, come risulta dalla prima facciata, in cui i nomi degli interpreti sono seguiti da una stravagante traduzione sanscrita:

con LEO DE BERARDINIS SAMKIRNIASAVITARKA *NON DETTO* GNAGNA
con Perla Peragallo SAMKIRNIASAVITARKA *SEMIDETTA* AGNAGNA
con ANTONIO PETTINE SAMKIRNIASAVITARKA *DETTO* IGNAGNA JUNIOR⁷⁶

La fase preliminare si svolse dapprima nella cucina di via Nizza 29/A, dimora presso la quale Leo e Perla si erano trasferiti nel 1979; terminate le prove serali a tavolino, il gruppo si trasferì, a ridosso del debutto, sul palco di Spaziozero. Il *concept* dell’opera scaturiva da tre nuclei: il tema della morte, il sanscrito (al cui studio de Berardinis e Peragallo si stavano dedicando proprio in quei mesi) e le letture di Edgar Allan Poe (da cui scaturì, la primavera successiva, l’epiloga *Annabel Lee*). Un ulteriore embrione era costituito dal rapporto con la figura materna, evidente riferimento a Fiora Giananni in Peragallo, scomparsa pochi mesi prima. Anche questo spettacolo partiva visionariamente dal buio, sovrapponendo poi a una veduta del Teatro San Carlo di Napoli con palchi vuoti una diapositiva azzurra, che avrebbe dovuto rievocare l’immagine del ventre. Su questa traccia, assimilabile a un abbozzo continuamente *in fieri*, si innestarono poco per volta

⁷³ Renato Nicolini, “*A prescindere*” dalla morte, «La differenza», 1, 37 (2008): <<http://www.differenza.org/articolo.asp?sezione=archivio&ID=370>>, ultima consultazione: 18 agosto 2020. Nicolini mancò alla sera della prima per un impegno con la FGCI di Terni.

⁷⁴ Cfr. Aggeo Savioli, *Leo e Perla, un inventario teatrale*, «L’Unità», 5 giugno 1980.

⁷⁵ S. Biasin, *I quaderni di Perla* cit., p. 100.

⁷⁶ In realtà, subito al di sotto di questa notazione, si legge: “4 modi di camminare, 4 voci (1 afona)”. Sebbene il nome di Patrizia Sacchi non venga esplicitato, è possibile che già in origine fosse prevista la presenza di un quarto interprete. Ove non altrimenti segnalato, le future citazioni testuali di *Udunda Indina* sono tratte dal taccuino di Pettine.

ulteriori idee, momenti di fuoriuscita, stravaganze, di norma pertinenza del solo Leo. Nel clima di assoluta variabilità dello spettacolo fu però concesso spazio anche alle improvvisazioni degli altri: Pettine, per esempio, ricorda di aver colto, una sera, lo spunto della partenza di Amleto per l’Inghilterra per dire “Loro la *manica* non la mettono, perché l’attraversano”, alludendo al vestiario. Il tutto in un’atmosfera di generale gusto per il paradossale e di diffusa triturazione verbale (si pensi a *quati quati* o *quetta* per *quasi quasi* e *questa*, a *ppada perisce* o al noto “cavallo di battaglia” *Par malat*). Nel rapporto fra attori, poi, Leo assunse su di sé se non un ruolo registico in senso proprio, quanto meno una funzione capocomicale, da kantoriano corago a vista, il cui primario interesse era liberare dalle catene la creatività degli attori: a Patrizia Sacchi, per esempio, chiese di apparire come una folle squinternata.⁷⁷

Nacque così *Udunda Indina*, spettacolo di rigorosa irregolarità, che deve il proprio misterico titolo all’insensata filastrocca usata a mo’ di dadaistico *Leitmotiv*. L’opera fu una delle più ineffabili e rabbiose del teatro dei nostri, calata com’era in una dimensione di iperuranica sospensione tra la vita e la morte; per questa ragione fu anche una delle meno apprezzate.⁷⁸ In questo limbo plastificato, Leo e Perla scrivono un nuovo testamento in bianco, su cui incombe l’ombra di quel Big-Bang profetizzato dal redivivo Re Sole, l’assessore Re-Nato che compare, in grisaglia e cappello da *cow-boy*, in un rapido cammeo finale. Costantini definisce lo spettacolo «un itinerario immaginifico, sul veicolo della fonazione, attraverso antiche e tediose filastrocche»⁷⁹ o anche, riacciandosi al litorale di *De Berardinis-Peragallo*, «un’ultima spiaggia, inquinata da putrescenti frammenti umani, di quattro attoriprefiche salmodianti più uno [...], che si scaraventano addosso incomprensibili fonemi».⁸⁰ Se per il mecenate Nicolini, allora all’apice della propria fortuna grazie all’Estate Romana, il nucleo dello spettacolo verteva attorno alla diffidenza dell’artista nei confronti dell’ambiguo soccorso offertogli dal potere,⁸¹ per Leo *Udunda Indina* era invece innanzitutto sintesi ideologico-operativa e, nel contempo, esperimento estremo di fonazione translinguistica:

⁷⁷ Le informazioni qui riportate sono state riferite da Patrizia Sacchi e Antonio Pettine all’interno di due interviste, rispettivamente rilasciate il 22 febbraio e il 7 marzo 2019.

⁷⁸ L’accoglienza di *Udunda Indina* fu assai tiepida perfino da parte di quei critici che avevano sempre sostenuto il teatro dei nostri. Pare che Leo, la sera della prima, avesse sbottato contro Rita Sala, provocando un risentito commento a difesa della giornalista di Renzo Tian, con la decisione del quotidiano di sostituire la recensione con una predica (cfr. Rita Sala, *Ma Freud lo capirebbe*, «Il Messaggero», 6 giugno 1980); feroce dovette essere anche il giudizio di Italo Moscati, che in una successiva restituzione di *xxxiii Paradiso* raccontò di essere stato insolentito nottetempo, al telefono, da un Leo obnubilato dal vino (cfr. Italo Moscati, *Leo e Perla in Paradiso*, «L’Europeo», 26 agosto 1980).

⁷⁹ Emilia Costantini, “*Gli esami non finiscono mai*” soprattutto per il pubblico, «Avanti!», 3 agosto 1980.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Cfr. Renato Nicolini, *Da Roma, casuale solo in apparenza*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo* cit., p. 55.

[*Udunda Indina*] è lo spettacolo più avanzato nell’ambito della mia sperimentazione. A livello di progettazione, volevo in esso sintetizzare cinque modi di essere in uno solo: i modi di Jouvet, di Keaton, di Charlot, di Petrolini e di Viviani (si perché Viviani mi piace di più di Eduardo) in un unico atteggiamento drammatico. Volevo inoltre sperimentare un certo tipo di fonazione, che superasse i particolarismi del dialetto napoletano o di quello pugliese – di quel dialetto bastardo, insomma, che abbiamo sempre usato in scena – per arrivare alla definizione di un suono, non dada, ma semplicemente significante. E credo di esserci riuscito.⁸²

Quanto al rischio di rendere quel *potpourri* fonico puro vuoto concettuale, Leo controbatteva: «Per il pubblico ‘gli esami non finiscono mai’... la gente deve sforzarsi di partecipare attivamente alla cultura. Lo spettacolo è un dare e un ricevere delle emozioni: è porsi [...] delle domande, per ottenere delle risposte. E non un *happening* mondano come i festival di Castelporziano».⁸³

Diradatasi l’oscurità e sul sottofondo del *Quartetto per archi n. 14 op. 131* di Beethoven, Sacchi, nei panni di un’attrice svanita o forse di una madre distratta, compare al centro, seduta dinanzi a una grande gabbia di plastica, intenta a bere vino e ad ascoltare note malinconiche di Edith Piaf. Sopraggiunge un Leo «con baffi da domatore»,⁸⁴ armato di bastone e cartoccio del latte Parmalat, con cui innesca il micidiale calembour. Sbraita, bofonchia, farfuglia, da buon clown: è il tipico stile di colui «che ha trovato nell’“atonalità”, del suono e del significato delle parole, un modello recitativo».⁸⁵ I suoni malfermi della sua voce iniziano a un certo punto a ricevere le risposte di una melodrammatica Perla, che aiuta la madre – da moderna Artemide – a partorire il terzogenito sul metonimico litorale (trattasi infatti di una striscia di sabbia depositata in proscenio): la scena del travaglio si svolge tra grida e affannosi respiri. Entra così in scena l’ultimo gemello, un claudicante Totò Pettine, che, rasatosi a zero per l’occasione, diviene vittima di prevedibili battute onomastiche. Gli “anziani bebè” indossano un camice bianco ospedaliero, con sovrapposto impermeabile cerato, perfetto per salire a bordo della baleniera del capitano Achab. Tergiversano a suoni di divagazioni, insulti e qui pro quo, sguazzando nella placenta di plastica azzurra che avvolge l’intero spazio scenico e al cui interno – sentendosi protetti – possono permettersi di fare baccano, armeggiando sirene, megafoni, registratori, bacinelle e pitoli, di cui il palco è colmo, sciorinando scherzi idioti da collegio e mescendo frasi dialettali del Sud con stralci di testi teatrali, strofette sanremesi e fonemi di lingue morte o immaginarie. Nel frattempo, scorrono diapositive di gentiluomini e teatri rococò, dal Roi Soleil al San Carlo, su sottofondo di musiche cortigiane. L’involucro di nylon celeste – oltre alla rassicurante costrizione

⁸² L. de Berardinis cit. in E. Costantini, “*Gli esami non finiscono mai*” soprattutto per il pubblico cit.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Elio Pagliarani, *Beffa «sanscrita» di Leo e Perla*, «Paese Sera», 5 giugno 1980.

⁸⁵ Carlo Infante, “*Udunda Indina*”, «Lotta Continua», 6 giugno 1980.

dell'antro uterino – rimanda anche all'ambiente acquatico e melvilliano già evocato in altre opere di Leo e Perla (da A Charlie Parker a De Berardinis-Peragallo). L'atmosfera è dunque da dramma marinaro (complici la “marea” di sacchetti e le sdraio): si attende con frustrazione l'arrivo di una balena-Godot che tuttavia non arriva mai. “Ma non è un'ultima spiaggia!”, grida Leo, rubando l'inflazionata battuta ai critici (che se n'erano già serviti per giudicarne la precedente prova), sbeffeggiando chiunque si attardi a rintracciare simbologie. La distesa di sacchetti potrebbe però rimandare alle mura di un manicomio d'età pre-basagliana.

Nel secondo tempo, la genitrice in gramaglie annuncia, con perfida ironia, che il padre/marito è “morto d'aborto”. Cantando poi l'eponima Udunda Indina – «filastrocca di una qualche regressione infantile [o] frase di quel misterioso linguaggio spacciato per sanscrito» –⁸⁶ la donna conduce i propri figli fuori dal tendone-placenta, dove li attende un colpo mortale di lampadina-pistola, inferto dalla stessa Medea, alla fine suicida nel generale eccidio da revenge play. «Morale della favola: attori in questi tempi oscuri non si nasce, attori (e persone) si muore soltanto».⁸⁷ La dialettica tra vita e morte, che già in Assoli si mostrava sottoforma di bara bianca piena di confetti, è una presenza costante per l'intera ora e mezza di durata dell'allestimento. Unico reduce dell'ecatombe, invitato in extremis sulla ribalta (e già paragonato a Luigi xiv grazie alle diapositive proiettate sulla cupola) è l'assessore, che pronuncia poche frasi di commiato, avviate dall'invocazione attribuita a Goethe sul letto di morte. Parte così il tradizionale terzo tempo, dibattito finale con i critici, ormai totalmente improponibile, à la “No! Il dibattito, no!” di Nanni Moretti: tra i bersagli polemici scelti, Eduardo, con il quale i rapporti erano assai tesi dopo la negata concessione dei diritti di Filumena Marturano.

Particolarmente fitta è in Udunda Indina la trama di rimandi intertestuali, a cominciare da Molière, la cui figura fa spesso capolino nel taccuino di Pettine, fra cornicette e ghirigori; il commediografo viene per esempio citato in calce a uno scioglilingua degno della miglior tradizione surrealista, pronunciato forse da Perla: “FANTASTIC-|EROTIC. calcoli renali | acque amniotiche | io mi alleo | e je m'ap-perl | tu ha MOLIER?”). Nella nota del 26 maggio è poi presente la trascrizione in francese maccheronico di una sequenza cavata dal Dom Juan (V, v e vi). Il siparietto coinvolge i tre “figli” (altrove apostrofati come Qui, Quo e Qua), rispettivamente in guisa di Don Giovanni, Sganarello e dello spettro/dama velata; ne riportiamo un breve frammento:

SP. Don Cuan nà plu ken momon apuvuar profiter(ol) de la Misericord dusiel; e silenalse repontisi s'apert e resliù.

SG. Antande vous messier?

DJ. Chi os? Tenir separol je cruà connetre set vuà.

⁸⁶ R. Cirio, *La parola s'è ammalata* cit.

⁸⁷ N. Garrone, *Prego, stia attento ecco la filastrocca* cit.

Come già accadeva per gli intellettuali di *Assoli*, anche qui la lingua forestiera è resa in trascrizione simil-fonematica e assume l’aspetto di un *tongue twister*. La selezione drammaturgica non è poi casuale, essendo state antologizzate proprio quelle arcinote sequenze di chiusura in cui il dissoluto protagonista molieriano è inghiottito dagli Inferi: anche in quel caso, una vita che assume all’istante le ctonie fattezze della morte, rendendosi a essa beckettianamente consustanziale. Al termine del segmento del *Don Giovanni*, vengono trascritti due versi del libretto di Somma per *Un ballo in maschera*, interpolati – tramite l’uso di una parentesi graffa – con il brindisi di Jago tratto dall’*Otello* di Boito, entrambi musicati da Verdi.⁸⁸

Udunda Indina fu uno degli allestimenti più incompresi di Leo e Perla: a catturare l’attenzione furono infatti, principalmente, i suoi tratti «più superficialmente curiosi»,⁸⁹ a cominciare dal foglio di sala, una semplice paginetta occupata da una fitta serie di incomprensibili ideogrammi. Tale programma, «interamente redatto in giapponese (ma scritto in basso a destra, mimetizzato, non [...] sfugge un “ddt”), dichiara platealmente l’intenzione provocatoria di sconfiggere il criterio “normale” di lettura degli avvenimenti [...]. Un’“inquietudine semantica” senza precedenti».⁹⁰ Nel *foyer*, ogni spettatore veniva poi munito – in cambio della consegna di un documento d’identità – di una piccola torcia elettrica, tascabile e a dinamo, di metallo nero, che si fingeva di fabbricazione sovietica, pur provenendo dal mercato di Porta Portese. Patrizia Sacchi chiarisce che la scelta di dotare il pubblico di pile da azionare a mano rispondeva a una logica ben lontana del mero diletto in poltrona: «Gli spettatori potevano azionare le torce in qualsiasi momento, a proprio piacimento, interagendo così con la dimensione scenica o lasciando spazio al *black-out*. Sebbene tutto fosse molto libero (anche, appunto, l’accensione di questi aggeggi), Leo aveva previsto ogni cosa, nel suo pentagramma mentale, visionario ma preciso».⁹¹ «In questo senso – aggiunge Ferraresi – sembra si manifesti la volontà [...] di rimarcare la presenza dello spettatore a orientare le scelte alla base dell’allestimento e più ampiamente della ricerca di un contatto con l’altro»,⁹² di un dialogo.

⁸⁸ Nicolini riportava come unica fonte di *Udunda Indina* l’*Otello* (senza specificare se si trattasse di quello di Verdi o di Shakespeare). Cfr. R. Nicolini, *Da Roma, casuale solo in apparenza* cit., p. 55.

⁸⁹ G. Manzella, *La bellezza amara* cit., p. 97.

⁹⁰ C. Infante, “*Udunda Indina*” cit.

⁹¹ Si cita da un’intervista a Patrizia Sacchi, rilasciata il 22 febbraio 2019. La tesi è corroborata da Andrea Ciullo, *Tre creature nelle tenebre dell’antro originario*, «Paese Sera», 3 giugno 1980.

⁹² Roberta Ferraresi, *Leo de Berardinis fra «seconda» e «terza» vita: La strage dei colpevoli* (Roma, 1982), Bonanno, Acireale-Roma 2019, p. 107n. L’autrice (ivi, p. 106), esaminando un registro contabile usato da Leo a mo’ di diario in vista del *Censimento* del 1982 (cfr. *Roma 1982*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.1.6), ricorda che parte della strumentazione di *Udunda Indina* confluì poi in *Apocalisse*.

Ultimo lascito pre-spettacolare, una patafisica scatola (in realtà, nient'altro che la custodia di una cassetta di registrazione), al cui interno erano state inserite delle palline che, a ogni spostamento dell'oggetto, provocavano un forte chiasso: veniva perciò soprannominata "dizionarietto sonoro" e sulle due facce era riportata la traduzione dei vocaboli fondamentali di quel sanscrito fasullo di cui lo spettacolo prometteva di ammantarsi (sebbene ne venissero adoperate solo poche frasi). In realtà, i termini esotici elaborati da Leo e Perla riecheggiavano, oltre all'antica lingua vedica, i modi gergali del Sud, tra epiteti ingiuriosi, bisticci e dialettismi. Emblematico caso di *code switching* e *mixing* è:

- l. Bbacchetta (voce bimbo) Pecché non fai scivolare mai tua bacchetta su male?
t. (facendo un gesto col braccio e con voce greve) A bbacchetta mia iateng sempe (pausa) e nu maggio sporcate e mmane e giammai le sporcherò. (con voce bimbo) Iko samkirasavitarka ignagna giunior detto Pettine.
l. Ikò samkirasavitarka gnagna come non detto (siamo affiatati).

Soccorsi dalle fonti in nostro possesso, possiamo offrire un rapido spoglio di questo "sanscrito mariglianese", *koiné* indo-dialettale in cui rivendicano un posto d'onore napoletano, foggiano e sprazzi di romanesco: *Karmalat* per *Parmalat*, *asla* per *va'*, *aslamanda* per *fa'* (e la parola che completa l'esortazione è *pasla*, *culo*); per esprimere poi il concetto di amore si dispone di tre sinonimi, *pranaiama*, *sati* e *tasmi*. Ancora: *mio* è *prasvasoir*; *figlio* è *tapa*; *vrri* il *padre*, mentre *Ozzac* e *barzello* risultano facilmente traducibili.

L'invenzione di questo «codice immaginario di vocalità, beffardo quanto basta per demolire»⁹³ qualsiasi pretesa di intelligibilità, sembra celare in sé il senso più profondo della ricerca condotta da Leo e Perla nel corso della fase di intermezzo romano: da un lato la volontà della coppia di negare un teatro ancora identificato con la spettacolarità borghese; dall'altro lo strenuo (e paradossale) tentativo di sospendere il proprio bisogno di teatralità, cercando di riacquistare un rapporto più genuino con l'esistenza, che tuttavia non sembra, dalla scena, affatto scindibile. Manzella coglie bene tale polarità, evidenziando le conseguenze che una simile operazione "idiomogonica", in implicita continuità con l'"alfabeto degli analfabeti" di Marigliano, possiede. Scrive infatti:

A differenza di Peter Brook e di Andrei Serban che in quegli anni sperimentavano la capacità di comunicazione di lingue ugualmente morte, recuperando il greco antico della tragedia o slittando nell'ancor più primordiale linguaggio di *Orghast*, Leo e Perla facevano appello a un più immediato bisogno politico. Mettersi d'accordo

⁹³ C. Infante, "Undunda Indina" cit.

su poche parole per creare [...] un alfabeto autonomo. Inventarsi gli strumenti per comunicare. [...] La scelta deliberata del “non finito”, l’impiego stesso di una lingua che non c’è [...] sono altrettanti momenti che indicano la determinazione con cui in quel momento i due artisti procedono alla distruzione della forma.⁹⁴

Ora, anche per *Udunda Indina* riportiamo – cavandole dal taccuino di Pettine – alcune battute particolarmente significative ai fini della nostra indagine sul giocoso morbo di Leo e Perla. Alla nota del 24 maggio, ad esempio, una breve didascalia iniziale ci offre indicazioni in merito all’impasto melodico dell’opera: alla cupa risonanza dei megafoni dispersi fra le buste di plastica si mescolano le litanie classiche diffuse a basso volume, il perno beethoveniano (con il suo stridore di contrabbassi) e le note di Verdi, Dina Washington, Sophie Tucker e Nat King Cole. Della musica è compagna la parola: lo spettacolo si apre infatti con uno di quei letali *calembour* di Leo, che entra in scena brandendo una confezione di latte. “Par malat? Pare malato!”, esclama l’attore, gettando il cartone a terra con una smorfia di disgusto. Celato in quegli esiziali *limerick*, inventati sera per sera, il tema della patologia si presenta così inconsciamente fin dall’inizio e l’impasto verbale ne risulta viepiù degradato, esibito con ferocia mescolando in un unico frullato battute da guitti, fonemi strambi e lacerti di poesie e drammi. Con *Udunda Indina*, insomma, il malessere di Leo e Perla e parallelamente il loro progetto di distruzione del teatro (che “*par malat* ma è sano”) raggiungono il grado massimo di virulenza. La regressione puerile del linguaggio e la facezia semantica investono l’intera struttura testuale, sicché, fra le carte pettinesche, rinveniamo bagatelle del tipo “Papozia e Mammozia vivevano in paese lontano, la Beozia” o la paronomastica e alliterante sequenza:

- P. Che fatica una vita da ffeti.
L. Mi sembri l’uomo di ieti.
P. State zitti piccoli feti.
T. E tu invece sembri una feta biscottata.
L. Maronna come site fetient.⁹⁵

A questo punto si snoda un lungo assolo di Leo, che accatista giocosi sberleffi in alfabeto farfallino; segue l’ingresso di Perla. I tre neonati possono, finalmente, fare conoscenza grazie a un folle dialogo:

⁹⁴ G. Manzella, *La bellezza amara* cit., p. 98.

⁹⁵ *Da ffeti* mostra il tipico raddoppiamento fonosintattico della labiodentale sorda iniziale, rafforzata dopo preposizione semplice; il fenomeno, che si produce regolarmente in toscano, fa per questo parte dell’ortopia dell’italiano standard, l’odiata antilingua da Stabile (come veniva definita ai tempi di Leo e Perla): potrebbe dunque possedere un valore satirico.

[...] Entra Perla. L. T. assumono serietà, anche P. cammina [...] molto affaticata.

P. Ikò samkirasavitarka agnagna semidetta (semiretta semiramide).

L. Iko samkirasavitarka gnagna non detto.

T. Ikò samkirasavitarka ignagna detto...

L. (con disprezzo) Pettine.

P. (a T.). Ti ho portato rigalino (3 volte). Ti piace bel critino? (dà un cappello) [...]

L. (invidioso) Chi gioca senza paletta, vuol dire che in culo se l'è metta! Non ci servono i pelati, facciamo aglio oglio e... e... (finalmente si dà un colpo sulla testa, si precipita nel mare, prende un pesce Findus raggiane) Non ci servono i pelati agli oglio e surgelati (dopo pausa, con violenza e quasi urlando) Pidocchioso.

In un'altra scena, trascritta dal diligente stenografo Pettine, a cui partecipa anche Patrizia Sacchi, si riporta – in didascalia – l'indicazione: “alla fine restano tutti con velina sulla bocca, respirano affannosamente”. Tale costrizione alla cavità orale potrebbe alludere alla difficoltà di portare a termine l'atto comunicativo. Con una successiva storpiatura carducciana (“Dai bei vermigli fuori”) si esauriscono le indicazioni in nostro possesso relative al primo tempo dello spettacolo.

Le numerose scalette presenti nel taccuino permettono comunque di ricostruire l'ipotetico ordine dei vari sketch, dando altresì testimonianza del graduale labor limae cui venne sottoposto il materiale verbale. I margini delle pagine traboccano poi di impropri e spezzoni nonsense,⁹⁶ non attribuibili con certezza ad alcun momento specifico dell'azione. Del secondo e più conciso atto sopravvivono solo curiose porzioni, come la barzelletta “Uffa che caldo!” o il delirante cadavre exquis “Binario morto. Morti binari. Mio marito è morto d'apporto. Non avete potuto mandarlo a Londra. Non parlava l'inglese. È morto da morto”. La fulminea sequenza introduce al finale dello spettacolo, nel quale Sacchi, dopo aver tragicamente constatato la morte puerperale del marito, conduce fuori dall'involucro di plastica, a suon di versi,⁹⁷ i tre avvizziti neonati, uccidendoli e dandosi infine la morte. L'epilogo prevedeva, come già si diceva, la fugace apparizione di Nicolini,⁹⁸ che irrompeva inaspettatamente sul palco recitando le seguenti parole: “Più luce! Più luce! Tanto è inutile, senza più nervi o-culari. Per quanto ci riguarda e interessa ora, addio vecchio Big Bang”. Il tutto mentre Roberto Mazzalupi, datore luci, rischiava la sala, dopo aver fatto ripetere la battuta tre volte. L'epifania del mecenate – che approdava in platea solo nell'intervallo, giacché impegnato con le sedute

⁹⁶ Del tipo: “managg chi te muort”; “mmocca ‘a mmammeta”; “Chi t'ha dato la patente? - Ma con chi hai studiato tu? - Autodistratta - Auto distrutta - Uganda Indina”; “Non sei un mattatore, un mattatoio”.

⁹⁷ “Udunda Indina: Paperino che cammina / e Qui le resta / Qui pro Quo Qua / Don Quann” è l'eponima nenia.

⁹⁸ Sulla prova di Renato Nicolini, presente poi anche nello *sketch* del *wagon-lit* ospitato dal Beat 72 (1981) e in *William Shakespeare e il conte Southampton in ruoli invertiti* (1982), discorre R. Cirio, *La parola s'è ammalata* cit.

del Consiglio comunale – era preparata da una serie di lazzi e proiezioni, che annunciavano l’inusitato connubio tra il Re-Nato dall’effimero, eterodosso comunista, e Luigi xiv, astro di Francia. Il taccuino di Pettine contiene diverse battute in proposito, del tipo “Versailles il vino”; o invocazioni come “Luigi in sedicesimo, Luigino, se era oggi ti chiamavano Giggetto, invece era un giggione. Changemon le temple”, pronunciate al suono di un fischiello a coulisse (lascito di Assoli).

Udunda Indina rimase in cartellone dal 3 all’8 giugno 1980, con recite alle ore 21,15. Non sono attestate ulteriori repliche, sebbene Leo, in un’intervista di fine estate, avesse dichiarato di voler riprendere l’opera per la stagione successiva.⁹⁹ Di certo fu, tra tutti gli allestimenti dei nostri, il più radicale, al punto da sottrarsi a qualsiasi catalogazione di genere. «L’angoscia, il malessere, la “malattia” del teatro, Leo & Perla la comunicano [qui] – scrive Rita Cirio – attraverso una sorta di contagio, piuttosto che attraverso un discorso articolato».¹⁰⁰ Con Udunda Indina il teatro sembra sprofondare nel pantano di un inesorabile disfacimento linguistico; nel contempo si tratta però di una libera e lucida scelta verso una scena demenziale, caotica, una disperata incredulità nei confronti del razionale: non si può più rappresentare, né tanto meno comunicare. Cappelletti, con grande sensibilità, individua in questa fatica teatrale, che traghetta il duo negli anni del riflusso, un misterico viaggio à rebours, un regressivo anelito verso il Nulla, verso il silenzio, verso l’azzeramento di sé.¹⁰¹

Un provvisorio epilogo: naufragio personale, naufragio teatrale

Riavvolgendo il nastro sulle premesse, l’analisi dei due *case-study* ha permesso di evidenziare l’intrinseca e allegorica malattia (per citare Sontag)¹⁰² di questa fase del teatro di Leo e Perla, una patologia che si conclama *in primis* a livello verbale, sottoforma di avviluppata matassa sonora, di plurilinguistica profluvie, di eponimo “mare di parole”. E il *mare* è in effetti un’immagine ricorrente, come si è visto, nella vicenda dei nostri: l’oceano utopicamente valicabile di *Assoli* trascolora infatti nel plastificato liquido amniotico di *Udunda Indina*. L’acquatico lemma – che si lega inevitabilmente al concetto di *naufragio* – veicola da parte sua un ampio campo metaforico, relativo all’esperienza umana e scenica di due artisti della ricerca teatrale prossimi alla detonazione.

⁹⁹ Cfr. Stefano De Matteis (a cura di), *Intervista*, «Scena», v, 7/8 (1980), p. 8.

¹⁰⁰ R. Cirio, *La parola s’è ammalata* cit.

¹⁰¹ Dante Cappelletti, *Leo e Perla*, in Id., *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Videolibri, Torino 1981, pp. 162-163.

¹⁰² Cfr. Susan Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Einaudi, Torino 1979. Si ringrazia la Prof.ssa Teresa Megale per il riferimento bibliografico.

Gli spettacoli presi in esame, pertanto, oltre a mostrarsi come assai disponibili allo studio linguistico, risultano tappe emblematiche anche dal punto di vista storiografico: la gravidanza dell'intermezzo romano nel quadro di una corretta *messa in storia*¹⁰³ dell'arte e delle "vite" di Leo è infatti confermata – anche alla luce della disponibilità del suo archivio – da recenti contributi di Marco De Marinis e Roberta Ferraresi, nonché dall'approfondita voce "Leo de Berardinis" curata da Laura Mariani per il «Dizionario Biografico degli Italiani - Treccani».¹⁰⁴ Il rientro capitolino, pur nella sua brevità, produsse esiti determinanti per il futuro percorso dei nostri, conducendo l'una all'irrevocabile distacco dal palcoscenico (Perla riapparirà soltanto nel 1989, in veste di maieuta al Mulino di Fiora), mentre l'altro a un febbrile biennio solistico di improvvisazione totale, cui seguì – nel 1983 – la chiamata a Bologna.

Appendice

Si dà qui di seguito conto dei materiali adottati per lo studio degli spettacoli:

1) *Assoli* (film, formato in 16 mm, 1977) di Leo de Berardinis e Perla Peragallo; interpreti: Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Nunzio Spiezia, Francesco Capasso; regia e fotografia: Mario Carbone; operatore alla macchina: Gianfranco Zamariola; fonico: Sebastiano Satti; missaggio: Claudio Nicoletta; produzione: D.A.R.C. - Diffusione Arte Cinematografica; riprese effettuate a Roma, Teatro Alberico, febbraio 1977. Non è chiaro che cosa avesse spinto Leo e Perla ad acconsentire alle riprese, considerata la congenita refrattarietà di de Berardinis a filmare il proprio teatro, perpetuabile secondo lui soltanto nella memoria di chi ne aveva fatto

¹⁰³ Cfr. Lorenzo Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta* cit., pp. 43-57.

¹⁰⁴ Si vedano in particolare Marco De Marinis, *Leo de Berardinis e il Novecento teatrale. Qualche ipotesi storiografica*, «Culture teatrali», 28 (2019), pp. 24-25, e R. Ferraresi, *Leo e la critica. Dallo spettacolo al teatro*, in «Culture teatrali», 28 (2019), pp. 131-135. Della stessa autrice si veda anche il recente e accurato studio, principalmente focalizzato sul *Censimento teatrale* promosso da de Berardinis nel 1982: Ead., *Leo de Berardinis fra «seconda» e «terza» vita* cit. Cfr. anche il paragrafo "Azzeramenti (1977-1983)" di Laura Mariani, ad vocem "Leo de Berardinis", *Dizionario Biografico degli Italiani - Treccani*, 2020: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/leo-de-berardinis_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/leo-de-berardinis_(Dizionario-Biografico)>), ultima consultazione: 1 dicembre 2020. Sulla struttura e storia del Fondo - Archivio Leo de Berardinis cfr. Cristina Valenti, *Un archivio vivente. Storia, protagonisti, ordinamento del Fondo Leo de Berardinis*, «Culture teatrali», 28 (2019), pp. 10-23. Responsabile dell'Archivio, fortemente voluto dal Prof. Claudio Meldolesi (che ne fu il primo presidente), è la Prof.ssa Cristina Valenti, affiancata dalla Prof.ssa Laura Mariani; responsabile della biblioteca e della consultazione è la Dott.ssa Maria Grazia Cupini (in precedenza, la Dott.ssa Marinella Menetti): si ringrazia il gruppo di lavoro dell'Archivio per il fondamentale aiuto nella consultazione dei materiali.

esperienza.¹⁰⁵ Il documento è visibile presso la Mediateca del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino.

2) *Nel buio rumore...*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4., n. 145 [siglato A]. A è la versione più ricca di correzioni di mano dello stesso Leo (come si evince dalla caratteristica grafia delle *d*) e contiene frequenti segmentazioni ritmiche, con accentazioni e note sulla pronuncia.

3) *Nel buio rumore...*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4., n. 144 [siglato B]. La redazione B presenta solo qualche sporadica cancellatura: come se Leo e Perla si fossero soffermati, in questo copione intermedio, esclusivamente sull’assestamento di taluni passaggi.

4) L. de Berardinis, P. Peragallo, *Assoli*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4., n. 143 [siglato C]. C è il testimone più prossimo alla lezione di S, nonché unico dattiloscritto non adespota, nel quale i nomi dei due artisti figurano appena sotto il titolo e poi ancora in ciascuna facciata, a mo’ di firma: potrebbe trattarsi della versione depositata presso la SIAE.

5) *Aranceto*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4, n. 148 [siglato D].

6) L. de Berardinis, P. Peragallo, *Assoli*, «Scena», II, 3/4 (1977), pp. 79-84 [siglato S]. Questa versione fu trascritta da nastro da parte di De Matteis, che cercò di rendere per iscritto l’idea del recitato e la dinamica delle improvvisazioni; l’allora redattore di «Scena» si era recato una sera a casa di Leo e Perla per assistere a una sorta di *mise en espace* dell’opera, eseguita attorno a un tavolo. Nella *Nota al testo*, De Matteis chiarisce: «Per la trascrizione di *Assoli* ci siamo basati su vari elementi: la registrazione di una prova-spettacolo, gli appunti di Leo e Perla e un primo testo servito all’inizio delle prove».¹⁰⁶ Non è semplice stabilire quale, tra i dattiloscritti conservati presso l’Archivio de Berardinis, sia questo primo testo, usato a inizio prove.

7) Quaderno di lavoro per *Udunda Indina* (1980). Conservato presso la dimora dei coniugi Antonio Pettine e Lucilla Zanazzi (che si ringraziano per la gentile concessione al presente studio).

8) La rassegna stampa degli spettacoli *Assoli* e *Udunda Indina* è stata in parte raccolta presso l’Archivio de Berardinis (DAR Unibo, colloc. 1.3.4, buste 112-125 e 162-172), in parte presso il Centro Studi/Archivio del Teatro Stabile di Torino (sezione: buste biografiche).

¹⁰⁵ Cfr. Elena Bucci, *Inquieti e senza salutare. L’incontro con Scaramouche*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo* cit., p. 130.

¹⁰⁶ Stefano De Matteis, *Nota al testo*, in L. de Berardinis, P. Peragallo, *Assoli* cit., p. 79.

Contro l'egemonia di genere

Il voguing come danza di resistenza

Andrea Zardi

Un discorso di Resistenza

Nella seconda metà degli anni Novanta l'etichetta critica dei *Dance Studies* conquista una propria fisionomia all'interno della rete cangiante dei *Cultural Studies*: «un luogo dove le nuove politiche delle differenze – di razza, sessuali, culturali, transnazionali – si possono combinare ed essere articolate nella loro abbagliante pluralità»¹. Studi che si innestano nelle strategie con cui le discipline “tradizionali” evadono dai propri ambiti teoretici e si inseriscono nelle fessure della conoscenza: per usare un aggettivo possiamo, con Benjamin, definirli “porosi”².

Gli studi culturali hanno sviluppato, attraverso questo carattere di interdisciplinarietà, diversi percorsi di ricerca e tracciato nuove narrazioni dal punto di vista politico e ideologico. Di pari passo, gli studi di danza hanno formulato nuove teorie e analizzato il corpo in movimento all'interno di un contesto politico e sociale. I *Cultural Studies* e i *Dance Studies* hanno trovato nell'universo dei cambiamenti politici e sociali il proprio terreno di incontro, come ben evidenziano le parole di Jane Desmond:

possiamo approfondire la nostra comprensione di come le identità sociali vengono segnate, formate e negoziate attraverso il movimento corporeo. Possiamo analizzare come le identità sociali siano codificate negli stili delle performance e come siano legate all'uso del corpo nella danza, il quale replica, contesta, amplifica o supera le tecniche quotidiane di espressione corporea all'interno di uno specifico contesto storico³.

Nella strada del dialogo fra metodologie di ricerca tradizionali e pratiche discorsive concrete, i *Dance Studies* stanno contribuendo «a far convergere sulla corpo-

¹ Lata Mani, *Cultural Theory, Colonial Texts. Eyewitness Account of Widow Burning*, in Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, pp. 392-405.

² Walter Benjamin, Asja Lacis, *Napoli*, «ES. Materiali per il '900», IX-X (1976), p. 98; cfr. Michele Cometa, *Studi Culturali*, Guida, Napoli, 2010, p. 128.

³ Jane C. Desmond, *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*, «Cultural Critique», XXVI, 1993-1994, p. 34.

reità quell'attenzione scientifica e disciplinare che oggi considera il corpo danzante un oggetto privilegiato dell'indagine teorica ed estetica.»⁴. La ragion d'essere di questa ricerca è incentrata sul ruolo con cui le tecniche del corpo, di cui la danza è storicamente portatrice, sono indissolubilmente legate, nella loro formazione e nei loro significati, alla natura sociale e comunitaria dell'uomo e ai codici di comportamento consolidati nel tempo. Ugo Volli, al proposito, afferma che «il corpo, la danza concreta è sempre relativa a una cultura e ne specifica gli interessi e le credenze molto più di essere una specificazione di un genere astratto e universale»⁵.

La danza, in quanto radicata nella sfera rituale e sociale di una determinata epoca e poiché occupa una serie di spazi istituzionali, culturali e simbolici, non può non avere anche un ruolo politico. Tuttavia, essa non è definibile “politica” *stricto sensu*, in quanto non opera sempre e in ogni circostanza all'interno della sfera pubblica, ma dialoga costantemente con essa, mettendo in discussione il corpo attraverso sé stessa, tramite la messa-in-azione di pratiche ideologiche e sociali. Da questo punto di vista, come affermano Marina Nordera e Susanne Franco, la danza ha il potere di «fare e disfare le identità»⁶.

Secondo Mark Franko la danza ha una connotazione *ideologica*, perché essa è l'esito di un processo che produce ideologia: «[...] la danza produce ideologia, ma questo ‘prodotto’ non è una merce in quanto costituisce un'esperienza sensuale, che è proprio ciò che la rende ideologicamente efficace»⁷. Proprio con il corpo quindi si attuano pratiche di resistenza a tali culture e a tali egemonie morali; in quel momento la danza rappresenta la sovversione, dando forma in termini performativi a una produzione discorsiva di resistenza nei confronti del potere:

Il modo in cui la danza altera lo spazio pubblico semplicemente occupandolo è pieno di implicazioni politiche, così come ogni inedito uso dello spazio pubblico attraverso una circolazione dei corpi. La danza può esercitare un potere ideologico senza esserne l'emblema.⁸

Nell'ottica della dimensione politica, la proposta di un corpo resistente al potere è quella tipica di una forma di danza del presente, il *voguing* o *vogueing*, una tipologia di danza da sala che ben si presta come argomento di studio per illustrare un

⁴ Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 30.

⁵ Ugo Volli, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, Osiride, Rovereto 2001, p. 14.

⁶ Susanne Franco, Marina Nordera, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005, p. 14.

⁷ Mark Franko, *The work of Dance. Labor, Movement and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2002, p. 2.

⁸ S. Franco, M. Nordera, *I discorsi della danza cit.*, p. 12.

processo di conquista della sfera pubblica e di rivendicazione di un corpo danzante appartenente a minoranze.

Community, Ballroom e Houses

Il *voguing* è una danza di sala che conosce una grande diffusione nelle *ballroom* americane negli anni Ottanta del Novecento, ma affonda le sue radici nella seconda metà dell'Ottocento. Nel 1869 la Harlem's Hamilton Lodge mette in scena la prima *drag ball*, segnando così l'inizio di una pratica rituale e di aggregazione sicura per la comunità gay. Nelle grandi città americane alla fine del XIX secolo queste comunità iniziano un percorso di appropriazione degli spazi urbani con la nascita di *dance hall*, bar e luoghi di ritrovo, in acui i soggetti si potessero trovare nella condizione di esprimere liberamente la propria identità senza i condizionamenti sociali dettati dalla normatività. Nei contesti metropolitani la possibilità di non doversi conformare alle convenzioni della morale comune e alla inconscia sorveglianza della famiglia, porta gli appartenenti a queste comunità ad intraprendere una vita divisa tra la dimensione "diurna", fatta di un lavoro rispettabile ed aderente alla normatività sociale, e una dimensione "notturna" in cui poter esprimere la propria identità di genere e i propri desideri.

Nel 1900 un'organizzazione di iniziativa popolare denominata "The Committee of Fifteen" diede inizio ad una campagna investigativa nei confronti di tutti quei luoghi sospettati di ospitare episodi di prostituzione e gioco d'azzardo a New York.⁹ Alcuni teorici della sociologia urbana della prima generazione imputavano all'evoluzione del contesto *underground* delle grandi città il corrispondente collasso delle forme tradizionali di controllo sociale.

La città, tuttavia, era il luogo non tanto di incontri anonimi e furtivi tra sconosciuti (anche se ce n'erano molti) quanto di una sottocultura gay organizzata, stratificata e consapevole di sé, con i suoi luoghi di incontro, un linguaggio, un folklore e codici morali. Quella che il sociologo e riformatore ha chiamato la *disorganizzazione* sociale della città potrebbe essere più propriamente considerata una *riorganizzazione* sociale.¹⁰

George Chauncey descrive dettagliatamente il percorso di costruzione di una sottocultura *queer* a New York, con particolare attenzione al contesto sociale e antropologico di quartieri come Harlem, caratterizzati dalla presenza di un'ampia comunità di afro-americani e da una crescente classe media di artigiani, commercianti e piccoli imprenditori. Risulta importante a questo punto definire il concetto

⁹ Edwin Robert Anderson Seligman, *The Social Evil with Special Reference to Conditions Existing in the City of New York*, G. P. Putnam's Sons, New York - London 1912, pp. 215-216.

¹⁰ George Chauncey, *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Hachette Book Group, New York 2019, p. 209.

di *queer subculture* come dispositivo che trascende da quello di comunità, il quale si riferisce a «una popolazione permanente, spesso inclusa in un quartiere, di cui la famiglia è la parte costitutiva principale»¹¹, suggerendo invece un processo di aggregazione transitorio, extra-familiare, che produce modelli di vita e condotte sociali diverse dalle logiche convenzionali della cultura dominante, sempre volte ad una prospettiva finalistica e pianificata della vita attraverso la nascita, il matrimonio, la riproduzione, la produzione economica e la morte. La sottocultura *queer* in particolare rifiuta - e resiste - non solo l'imperativo eteronormativo della casa e della famiglia, ma anche la corrente più *mainstream* della cultura lesbica e gay.¹²

La nascente *middle-class* degli anni Venti, sia bianca e che nera, guardava con sospetto il consistente afflusso di immigrati dalle zone meridionali del paese, ma con ancor più ostilità la sempre maggior visibilità della comunità omosessuale nei quartieri, avversione fomentata dalla presenza di una forte congregazione battista e metodista nel quartiere di Harlem¹³. In questo contesto hanno rivestito grande importanza gli spazi che le comunità LGBT hanno creato per compensare il processo di esclusione ed emarginazione dagli spazi pubblici urbani, tra cui le *ballroom*. Tra le più importanti la Hamilton Lodge Ball dal 1923 vede crescere la propria popolarità per tutta la decade fino agli anni Trenta, richiamando un numero sempre più alto di spettatori e individui dalle più disparate classi sociali. La cosiddetta *Harlem Renaissance*¹⁴, della quale la *ballroom culture* fa parte a pieno titolo, vede la sua fine tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta a causa non solo della grave crisi dovuta alla Grande Depressione, ma soprattutto per l'inasprirsi degli arresti e delle irruzioni da parte delle forze dell'ordine.

Sempre Chauncey analizza come la posizione dei soggetti in questo spazio giocasse un ruolo fondamentale nella percezione degli eventi sociali dal punto di vista dello spettatore:

In una città in cui i confini razziali erano iscritti nella segregazione della maggior parte degli alloggi pubblici (nonostante gli autobus senza posti segregati), la differenza tra persone normali e ballerini non conformati era iscritta nella differente disposizione del

¹¹ Ken Gelder and Sarah Thornton, *General Introduction to The Subcultures Reader*, Routledge, New York - London 1997, p. 2.

¹² Cfr. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York 2005, p 161; Judith Halberstam, *What's that Smell? Queer Temporalities and subcultural Lives*, «International Journal of Cultural Studies», 6, 3 (2003).

¹³ Angelique C. Harris, *Homosexuality and the black church*, «The Journal of African American History», 93, 2 (2008), pp. 262-270.

¹⁴ Cfr. Jill Dolan, Davis Román, *Bulldaggers, Pansies and Chocolate Babies: Performance, Race and Sexuality in the Harlem Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 2010.

pubblico sulle balconate e nelle altre aree della pista da ballo. Ogni zona era integrata dal punto di vista razziale, ma contrassegnata come sessualmente diversa dall'altra.¹⁵

In tale percorso le *ballroom* raccolgono al loro interno le corporeità afroamericane, asiatiche, *queer*, latine, generalmente provenienti dalle fasce povere ed emarginate dalle società e ne elimina i confini e le differenze, stimolando gli individui a sviluppare risorse e strategie subculturali di identificazione collettiva, tattiche che «appartengono a chi non può contare su uno spazio proprio»¹⁶ e che si sviluppano in conflitto sia con la propria *parent culture* sia con la cultura dominante.

Le comunità e le pratiche performative legate alla *Ballroom culture* rimangono in una dimensione *underground* per lungo tempo fino agli anni Cinquanta, quando inizia a risultare più evidente la partecipazione da parte di persone sia bianche, sia latine che afroamericane all'interno dello stesso spazio. Questo cambiamento porta con sé alcune dissonanze all'interno delle *drag balls*: ad esempio, le *black queens* spesso dovevano “sbiancare” i loro visi se volevano avere una possibilità di vittoria. Queste fratture - come le definisce Tim Lawrence¹⁷ - porteranno alla nascita, nel 1962, della prima *black ball*.

Con la fine degli anni Sessanta emergono con maggior voce una serie di rivendicazioni promosse dalle comunità LGBT: dalla costituzione nel 1969 di movimenti come il GLF (*Gay Liberation Front*) in concomitanza con le rivolte di Stonewall da cui ha avuto origine il Pride, alla cancellazione, nel 1973, dell'omosessualità dal “Manuale Diagnostico dei Disturbi Mentali” da parte dell'American Psychiatric Association. Attraverso gli anni Settanta e Ottanta la *ball culture* acquisisce maggiore visibilità, mettendo in luce alcune realtà marginalizzate all'interno della comunità LGBT. Le discriminazioni razziali serpeggianti all'interno della stessa emersero in particolar modo nel 1967 quando Crystal Labeija, *drag queen* latinoamericana di Manhattan, durante la partecipazione alla competizione *Miss All-American Camp Beauty Pageant*, contestò duramente l'organizzazione per aver influenzato la giuria nel premiare le *drag queens* di pelle chiara.¹⁸ Crystal e Lottie Labeija nel 1972 fondarono, in risposta a questo fenomeno discriminatorio, la *House of Labeija*. Da quel momento e fino alla fine degli anni Ottanta sono state fondate diverse *houses* (Corey, Dior, Wong nel 1972; Dupree nel 1975; Christian, Plenty, Pendavis, Omni, Ebony, Chanel nel 1979-80; Ninja, Xtravaganza nel 1983;

¹⁵ G. Chaunsey, *Gay New York* cit., pp. 391-392.

¹⁶ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 15.

¹⁷ Tim Lawrence, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Book, London 2011, p. 4.

¹⁸ Questi fatti sono reperibili nel documentario “The Queen” (1968), diretto da Frank Simon, ambientato dietro le quinte del *drag queen contest* che si è svolto nel 1967 nella New York City's Town Hall.

Field 1987), le quali progressivamente hanno visto l'inclusione di persone di etnia latina e asiatica.

Due elementi costituiscono l'essenza della *ballroom culture*: *balls events* (o semplicemente *balls*) e le *houses*. Le prime si definiscono nei termini di eventi performativi organizzati in spazi protetti grazie ai quali una comunità, per una serie di ragioni legate alla condizione socio-culturale ma ancor di più ad una identità di genere o a un orientamento sessuale, non entrano negli spazi convenzionali, fondati sull'eteronormatività. Le *houses* si configurano come micro-comunità che «si comportano come *gang*, proteggendo i loro membri dalle conseguenze sociali dell'essere gay, poveri, neri, latini o asiatici, in una società come quella americana che valorizza l'eterosessualità, l'essere bianchi e la ricchezza»¹⁹. Queste famiglie sono guidate da una *mother* (solitamente uomini gay, *butch queens*, o donne transgender, *femme queens*) o da un *father* (spesso uomini transgender) che si prendono l'onere di educare i «figli» (*children*) alla vita del quartiere e quindi alle norme di sopravvivenza che vi si instaurano.²⁰ Progressivamente le *houses*, a causa dell'aumento della tossicodipendenza e della povertà nei *blocks*, si sono configurate come luoghi di autosostentamento per gli orfani e i giovani senza dimora.

I membri delle *houses*, solitamente definite con i nomi di stilisti di alta moda, praticano il *voguing*, una danza da sala basata sulla competizione, che si compone di posture, movimenti ed espressioni derivanti dalle riviste legate alla *haute couture* – *Vogue* o *Cosmopolitan* ad esempio – attivando una migrazione di significati dall'immaginario patinato bianco, sessualizzato ed eteronormato ai corpi non conformi degli appartenenti alle *houses*. Occorre puntualizzare che nei *gender studies* il concetto di eteronormatività consiste in «un insieme di pratiche culturali, legali e istituzionali che mantengono i presupposti normativi per cui esisterebbero due e solo due generi, i quali riflettono il sesso biologico e che solo l'attrazione sessuale tra questi generi «opposti» è naturale o accettabile»²¹. In sintesi, l'eteronormatività si riferisce ai molteplici modi in cui l'eterosessualità viene descritta come naturale, non problematica, ordinaria e garantita condizione.²²

I fenomeni delineati attorno al *voguing* sono stati parzialmente analizzati in una prospettiva postmodernista, in cui gli aspetti della vita sociale, della legittimazione del potere e della produzione artistica sottendono al principio della performatività.

¹⁹ A. Pontremoli, *La danza 2.0* cit., p. 49.

²⁰ Per un approfondimento: cfr. Marlon M. Bailey, *Theorizing the Gender System in Ballroom Culture*, «Feminist Studies», 37, 2 (2011).

²¹ Kristen Schilt, Laurel Westbrook, *Doing Gender, Doing Heteronormativity. "Gender Normals," Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality*, «Gender & Society», 23, 4 (2009), p. 441.

²² Celia Kitzinger, *Heteronormativity in Action. Reproducing the Heterosexual Nuclear Family in After-hours Medical Calls*, «Social Problems», 52, 4 (2005), p. 478.

Questo principio viene applicato in modalità sovversiva dalla teoria post-strutturalista, con particolare riguardo alla questione del genere: Richard Schechner sottolinea che «esistono oggi sfumature e modi individuali di *recitare* il proprio genere, ma a ogni modo una persona metterà in scena il proprio genere sempre a partire da un repertorio performativo consolidato». ²³ Il genere sessuale è quindi concepito, in Occidente, come strumento privilegiato per imporre un ordine patriarcale e prescrittivo, in una realtà di genere creata attraverso la performance, per cui

le nozioni sessuali essenziali circa la mascolinità e la femminilità sono parti costitutive di una strategia attraverso cui nascondere gli elementi performativi del genere [...]. La realtà di genere è performativa, il che significa, abbastanza chiaramente, che essa è reale solo nella misura in cui venga eseguita. ²⁴

Le drag queen, la corporeità *queer* e quella transessuale si trovano - nella *ballroom culture* - fuori da una performatività teatrale, sfidando così - secondo Butler, il patriarcato e «la distinzione occidentale di lungo corso tra apparenza e realtà» ²⁵.

La performance attraverso il suo agire costruisce un tempo critico, un'esperienza di ritualità sociale che dialoga all'interno della comunità ²⁶. Nell'ottica quindi della ritualità, il *voguing* riprende elementi iconografici riconducibili alle pose dei modelli e delle modelle dell'alta moda e dello *showbiz star system*, in un sistema di derisione e di glorificazione al contempo degli ideali standardizzati di bellezza e di classificazione sociale occidentale. Gestì che mettono in dialogo la dinamica del corpo, la staticità dell'immagine con la ricezione, comprensione e restituzione di senso dello spettatore. Rileggendo il fenomeno del *voguing* applicato alla prospettiva postmoderna, si nota come la danza eluda la narrazione e abbandoni l'idea di un corpo "coreodrammatico", rituale e comunicativo: «il movimento rivoluzionario sul corpo ha aperto una nuova strada, cercando di liberarlo e di denudarlo, di lasciarlo parlare con il suo linguaggio immediato, tentando di saldare le dualità e le divisioni [...]». ²⁷ Questi elementi iconografici sono a tutti gli effetti degli *schémata*, modalità di disposizione del corpo che predispongono a una messa in azione di valori comunicativi e simbolici, un corrispondenza che «unifica nella categoria del visuale media diversi, è un'unità utilizzabile all'interno di sistemi semantici di diversa natura, che hanno però in comune due tratti importanti: la dimensione

²³ Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, CuePress, Bologna 2018, p. 259.

²⁴ Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Criticism*, «Theatre Journal», 40, 4 (1998), p. 528. Tradotto in Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies* cit.

²⁵ R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies* cit., p. 262.

²⁶ Cfr. Victor Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 220.

²⁷ Nuria Sala Grau, *Tempo-Corpo-Spazio: alchimia silenziosa*, in Flavio Ermini, Romano Gasparotti, Jean-Luc Nancy, Nuria Sala Grau, Maurizio Zanardi, *Sulla Danza*, Cronopio, Napoli 2017, p. 88.

pubblica e quella della *performance*».²⁸ In un processo di appropriazione di soggetti ed elementi provenienti dal panorama *mainstream* il *voguing* si colloca in un territorio liminale tra ritualità comunitaria e permeabilità verso il mondo esterno.

Una visione non binaria

Dal punto di vista estetico, il *voguing* e la *ballroom culture* ridefiniscono i confini delle identità di genere, in un'epoca - tra gli anni Sessanta e Ottanta - in cui la rivoluzione femminista ha incentivato l'approfondimento di questi aspetti in ambito sociologico, cercando di individuare quali atteggiamenti fino a quel momento imputati alla "biologia" dell'individuo non siano in realtà «frutto delle convinzioni e delle convenzioni culturali, dell'educazione, delle pressioni sociali, e molto spesso del pregiudizio»²⁹. I corpi che entrano a far parte della cultura del *voguing* partecipano a questo sradicamento dei sistemi binari di catalogazione e separazione dei generi, mettendo in discussione il potere normativo ed egemonico costruito sulla sessualità.³⁰

Il *voguing* si propone come una pratica multiforme di identità collettiva, in cui viene incorporata la gestualità del femminile nel binarismo imposto dalla cultura dominante per essere esorcizzata e rimessa in discussione in un'ottica comunitaria e politica. E tale tipo di danza è politica perché «attacca la divisione sociale della sessualità, cioè trasforma norme e convenzioni, le quali creano distinzioni, includono e allo stesso tempo escludono. [...] un sentire che non dichiara la comunità come obiettivo finale, ma la assurge a condizione esistenziale per le pratiche stesse»³¹. Il *voguing* è solo una delle categorie di competizione che vengono presentate durante le *ballroom*: i performer si esibiscono in una *walk* (sfilata) in cui mostrano le loro capacità tecniche, accompagnati da un *commentator* che incita il pubblico - con grande enfasi - e commenta le performance dei partecipanti mentre eseguono i loro passi migliori. Il *voguing* ha sviluppato non solo un suo *slang* comunicativo, ma anche una terminologia specifica: il *machiavelli*³², ad esempio, è un virtuosismo molto spettacolare basato su un giro molto veloce e una caduta a terra a tempo con

²⁸ Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 200-201.

²⁹ Giovanni Dall'Orto, *I turbamenti del giovane Gender*, «Hermes. Journal of Communication» 7, 2016, p. 5.

³⁰ Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2011 e Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999.

³¹ Gabriele Klein, *Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography*, in Gabriele Klein, Sandra Noeth, *Emerging Bodies*, Transcript Verlag, Berlin 2011, p. 25.

³² Marlon M. Bailey, *Engendering Space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit*, «Gender, Place & Culture», 21, 4 (2014), p. 504.

la musica. I movimenti sono molto veloci e taglienti, caratterizzati da una forma di esagerazione che sfiora il grottesco.

Il *voguing* è certamente influenzato dalla *breakdance*, con cui condivide gli ambienti di provenienza della *working-class* delle periferie americane. Le numerose figure acrobatiche sono state costruite a partire dai movimenti diffusi nella *modern dance*, a partire da un preponderante uso del pavimento nelle sequenze. Non esiste per il *voguing* un vero e proprio glossario dei passi (come per la danza classica e per le metodologie più diffuse della *modern dance*) ma una serie di “figure” tratte da molteplici immaginari: dall’arte africana ai geroglifici egiziani, evolvendosi verso uno stile contorto, frammentato e tagliente, con forti richiami all’estetica delle arti marziali e del *kung-fu*. È possibile però individuare tre stili fondamentali del *voguing*:

- *Old Way* (prima del 1990): stile maggiormente posato e plastico;
- *New Way* (dopo il 1990): caratterizzato da un grande numero di contorsioni e di cambi ritmici;
- *Vogue Femme*;

In particolare nel *vogue femme* si possono individuare cinque elementi ricorrenti:

- *Hands Performance*: il performer si relaziona attraverso i gesti, in sincronia, con il *beat* della musica, raccontando una storia e interagendo con l’avversario (*throwing shade*);
- *Floor Performance*: in questi momenti può essere rilevante la somiglianza con molti elementi della tecnica contemporanea del *floorwork*, le sequenze sono caratterizzate da una serie di pose a terra sensuali e provocatorie ;
- *Catwalk*: passi che estremizzano una camminata femminile, esagerando il movimento dei fianchi e mantenendo l’altezza in mezza punta;
- *Duckwalk*;
- *Spin and Dip*: composizione fatta di *pirouettes* sul *beat* musicale, che terminano in una posa finale a terra - emblematica del *voguing* eseguibile da diverse altezze. La si trova nei diversi stili, opportunamente differenziata.

L’abbigliamento dei performer spazia dagli *outfit* sfarzosi, con abiti e accessori confezionati appositamente sul modello della *haute couture* fino allo stile *street* caratterizzato dai pantaloni felpati e ampie tute. La rivelazione al grande pubblico del *voguing* avviene alla fine degli anni Ottanta grazie a diversi fattori, tra cui l’interesse di molti stilisti nell’inserimento dei *voguers* nelle loro sfilate: Thierry

Mugler a Parigi e all'interno dell'*Aids Love Ball Event* per la Design Industries Foundation. Woody Hochswender, in un articolo del 1989 sul *New York Times* descrive come «i *voguers* utilizzano movimenti delle mani svolazzanti, contorsioni ginniche e pose da fermo immagine. Masticano anche i *chewing gum*. Non assomigliano ai modelli di *Vogue*.»³³

Chantal Regnault, fotoreporter francese che ha documentato questo movimento alla fine degli anni Ottanta, afferma: «Il mondo della moda è stato pesantemente toccato dal virus dell'AIDS. E i suoi attori percepiscono specularmente la loro situazione nel *milieu* del *voguing*. [...] Tutti quei corpi, quei costumi, il posto lasciato ai vestiti. Avevo voglia di mettere in luce questa comunità marginalizzata. Questa comunità sotterranea, diventata il dolce riflesso di un mondo *glamour*»³⁴. Il processo di appropriazione culturale nei confronti del mondo della moda fa parte di una precisa volontà di affermazione della propria identità e attraverso l'esibizione di una femminilità slegata dall'appartenenza al sesso biologico, assumendo in tal modo un significato politico. Chantal Regnault incontra il mondo della *ballroom culture* nel 1988, quando le *houses* erano solo sei (*Ebony*, *La Beija*, *Pendavis*, *Xtravanganza*, *Dupree*, *Omni*) e la *ball* veniva organizzata una volta all'anno: al suo arrivo e

il “*Voguing*” era solo una categoria, dove danzavano i più giovani alla fine di ogni *ball*. Si vedevano le influenze della *breakdance* diffusa nel ghetto...ma loro segnavano una svolta inserendo figure con le mani prese dalla gestualità delle partecipanti *trans* e *drag*... nel tempo il *Voguing* è diventato un elemento fondamentale fino al punto di essere sinonimo della stessa *ballroom culture*! [...] le *Balls*, rimaste in una dimensione *underground* ad Harlem già da due decenni, trovarono nuovi luoghi nella *midtown* e diventarono popolari, e le *Houses* cominciarono a moltiplicarsi, creando altre realtà nelle città più importanti degli Stati Uniti.³⁵

³³ Woody Hochswender, *Vogueing Against AIDS: A Quest for 'Overness'*, «*New York Times*», 12 maggio 1989.

³⁴ Aphélandra Siassia, *De New York à Paris: plongée dans l'univers du voguing*, «*Marie Claire*», 20 maggio 2019.

³⁵ «“*Voguing*” was then just a category which was performed by the youngest ones at the very end of the *Ball*. You could feel they were coming from *breakdancing*, which was happening in the hoods... but they gave it a twist adding all the hand figures that they picked up from the *trans* and the *drags* participants...over time *Voguing* became a major element to the point of becoming synonymous of the *Ballroom culture* itself! [...] the *Balls* which had been completely *underground* and hold in Harlem for already 2 decades started to find new venues *midtown* and *downtown* were mainstream discovered them, and the *Houses* started to multiply, creating branches in other major cities in the US». Intervista a Chantal Regnault per mail personale del 18/09/2020.

Strike a Pose

Gli anni Novanta vedono una vera e propria diffusione della cultura delle *ballroom* che esce dall'*underground* per conquistare anche paesaggi culturali *mainstream*. Ciò accade già con *Deep in Vogue* di Malcom McLaren nel 1989³⁶, ma il *voguing* diventa un fenomeno di costume con l'uscita del videoclip *Vogue* di Madonna³⁷. Nella sua carriera la *popstar* ha proposto più volte in chiave carnevalesca, creativa e polemica le pulsioni e le istanze che fino ad allora erano state considerate ai margini della cultura, ovvero – secondo la visione di Dick Hebdige – «forme espressive e rituali di gruppi subordinati»³⁸, additandone soprattutto la pratica di diffusione di massa della dimensione sessuale di una femminilità, fortemente mercificata. Costantine Chatzipapatheodoris analizza il fenomeno diffuso da Madonna dal punto di vista sociologico:

Non solo Madonna ha attinto dalla scena [del *voguing*] per produrre la canzone e il video di «Vogue», ma, in particolare, ha assunto figure di spicco del mondo del ballo, come Jose e Luis Xtravaganza per la coreografia e per l'assistenza all'interno del suo Blond Ambition World Tour del 1990 [...]. Naturalmente, il passaggio del *voguing* dai margini della sottocultura delle *houses* a uno spazio di spettacolo commercializzato non poteva lasciare la scena immutata. [...] Vorrei sottolineare che la divulgazione di Vogue e la sua deterritorializzazione dai margini hanno posto le basi di una tradizione culturale che è influenzata dal *camp* e manifestamente *queer*.³⁹

L'appropriazione di elementi propri di una sub-cultura da parte della cultura dominante non sempre si configura come un processo di commercializzazione che ne indebolisce i valori fondanti: in questo caso Madonna incorpora tutta una lunga tradizione americana del *camp*, in cui il rifiuto del binarismo e la critica della struttura etero-dominante vengono portati all'interno del pop *mainstream*. Nonostante la cultura *camp* sia stata talvolta soggetta a critiche per la sua capacità di convivere con una narrazione convenzionale e con la mercificazione *pop* senza opporvisi apertamente, essa si presenta in realtà come un dispositivo di resistenza nei confronti di una visione tradizionale di identità e sessualità. Il *voguing* si inserisce pertanto nella vasta dimensione del *camp*, rimettendo in azione una «pratica incorporata con una politica del corpo»⁴⁰ e facendo convivere questa politica con

³⁶ Malcom McLaren e Bootzilla Orchestra, Lourdes e Willie Ninja, *Deep in Vogue*, album «Waltz Darling», Epic Records, 1989, <https://youtu.be/a9KDmJQjS_0> (ultima consultazione 29/05/2020).

³⁷ Madonna, Shep Pettibone, *Vogue*, album «I'm Breathless», Sire/Warner Bros. records, 1990, <<https://youtu.be/GuJQSAiODqI>> (ultimo accesso 29/05/2020).

³⁸ Dick Hebdige, *Subculture. The meaning of Style*, Taylor & Francis, New York - London 1979, p. 6.

³⁹ Costantine Chatzipapatheodoris, *Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances*, «European Journal of American Studies», 11, 3 (2017), p. 5: <<https://journals.openedition.org/ejas/11771>> (u.v. 30/11/2020).

⁴⁰ *Ibidem*.

la sensibilità *mainstream*. Dopo Madonna, il *voguing* è infatti entrato nella cultura musicale di vari artisti internazionali, tra cui l'australiana Kylie Minogue, e si è diffuso anche in Europa in particolare nei contesti metropolitani (*Berlin Voguing Out Festival*) e soprattutto a Parigi dal 2010 con il *Loud and Proud*. Risulta inevitabile quindi precisare l'assunzione del *voguing* nel contesto della musica *pop* e della *videomusic*. La nozione di *pop* dagli anni Cinquanta ad oggi non si può scindere dalle pratiche discorsive legate alla comunicazione di massa e al potere dell'immagine e della corporeità performativa, ed è proprio intorno ai sistemi di comunicazione Fabio Acca traccia delle linee di pensiero per cui

La performance *pop* trae origine dall'esposizione intenzionale della fisicità del performer, così come nel teatro postdrammatico "il corpo diviene l'unico soggetto che conta. D'ora in avanti debbano passare attraverso questa cruna d'ago, debbano tutte adottare le forme di un'emanazione fisica". [...] la performance *pop* ha assunto i caratteri di una narrazione non lineare, originariamente mirata a un gruppo sociale prevalentemente giovane⁴¹

La performatività *pop* si definisce quindi all'interno di una riproducibilità intermediale (album, videoclip, canali come MTV, fino alle piattaforme di *hosting video* come YouTube e i social network) in una logica di serialità e citazioni non facilmente categorizzabili. Il *voguing* post-Madonna subisce quindi un processo di sovraesposizione che non ne appiattisce il significato culturale e politico, bensì lo rende pervasivo, diffuso, allargando i confini della sua sfera espressiva e quindi confermando la validità del suo messaggio: «Se la notorietà mediale funziona da meccanismo di legittimazione discorsiva sociale, la conseguenza è che la modalità performativa [...] è quella che garantisce l'emersione verso la notorietà e la visibilità»⁴²

Il *voguing* entra addirittura nel tempio della danza accademica, l'Opéra de Paris dove, nel 2019, la coreografa di hip hop Bintou Dembélé inserisce una coreografia con 4 *voguers* all'interno del riallestimento firmato da Clément Cogitore de *Les Indes Galantes*, *opéra-ballet* del 1735 di Jean-Philippe Rameau.⁴³ Quest'opera barocca è pervasa da quel sentimento di esotismo, particolarmente diffuso nel Settecento anche per merito di una fascinazione letteraria e romanzesca, che vedeva nei popoli orientali l'incarnazione del mito del "buon selvaggio" o di individui non

⁴¹ Fabio Acca, *Performing Pop. 10 punti per un inquadramento teorico*, «Prove di drammaturgia», 2011, p. 5. Acca cita e traduce Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006, p. 82.

⁴² Lucio Spaziante, *La Performance Pop come performance "diffusa", ovvero i Teatri dell'Immaginario*, «Prove di drammaturgia», *Performing Pop*, a cura di Fabio Acca, 1, 2011, p.16.

⁴³ Madison Mainwaring, *Vogue Dancers Subvert a Baroque Spectacle at the Paris Opera*, «New York Times», 25/09/2019.

civilizzati: la Francia, con un modello di colonialismo incentrato sulla sottrazione di risorse primarie da destinare all'accrescimento dello stato centrale, ha incorporato nella sua produzione culturale la diffusione di un modello universalistico di civiltà nei confronti dei popoli "barbari". "*Les Indes Galantes*" nasce quindi come spettacolo che rappresenta il trionfo dell'Illuminismo francese attraverso un'ambientazione esotica e tipizzata. La drammaturgia di Bintou Dembélé ribalta questa visione attraverso la scelta dei *performer* in scena: essi non fungono da corollario o da accompagnamento alle parti danzate, ma rivestono un ruolo drammaturgico fondamentale nell'allestimento. Provengono dalla *street dance*, dall'*hip hop*, dalla *breakdance* e dal *voguing*, e incorporano forme e movimenti assimilati grazie alle esperienze della vita di quartiere e da una sub-cultura che stride con l'atmosfera da *divertissement* di Rameau. È importante ricordare, al proposito, che Bintou Dembélé è stata la prima coreografa francese nera ad essere ingaggiata dall'Opéra di Parigi, e a volere nel *cast* una transgender.

Seppur implicitamente, le scelte artistiche prodotte all'interno di questo allestimento acquisiscono il valore di una pratica di resistenza, soprattutto in relazione al contesto: un teatro lirico che rappresenta universalmente il luogo, nato dall'*Académie Royale de Musique et de Danse*⁴⁴, dove viene praticata l'eccellenza della tecnica classica la quale, com'è noto, prevede una precisa divisione dei generi nell'apprendimento dei passi e una separazione dei ruoli nel repertorio.⁴⁵ La decisione di mettere in scena un determinato tipo di performer e un linguaggio specifico si configura come una dichiarazione politica, che porta la danza a ricreare lo spazio in cui si realizza una mobilitazione ideologica del corpo verso un orizzonte nuovo: mobilitazione che è anche azione politica del corpo. La messa in pratica delle azioni e dei linguaggi in determinati contesti crea una resistenza, in quanto il soggetto scrivente – il corpo – è nel contempo la materia su cui la società imprime le proprie regole e norme di comportamento.

La resistenza della scrittura e della danza non corrisponde però solo all'attrito della materialità del movimento, ma anche alla dimensione estetica e politica di un movimento al di fuori dalla resistenza; scrittura-danza come resistenza! Artisti contemporanei di

⁴⁴ Cfr. Elena Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, B. Mondadori, Milano 2009.

⁴⁵ «[...] women's romantic ballet roles generally did not depict independent women but untouchable, elusive sylph or earthy, sexual peasants, though not chattels for male enjoyment. [...] Perhaps the role of sylph symbolized the idealization of the female as a "lady" –compensation for middle-class women's loss of a key economic role in the family with onset of the Industrial Revolution». Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, University Press, Chicago 1988, p. 126.

varie culture mettono in scena il movimento inscritto del corpo come gesto di protesta, come atto di resistenza contro la violenza politica.⁴⁶

Paris is Burning

Alla fine degli anni Ottanta fra le intellettuali che si sono occupate di femminismo e identità non binarie si è acceso un vivace dibattito, soprattutto nei riguardi delle comunità afroamericane e latine e delle identità *queer*. In particolare si è rivolto lo sguardo alle comunità *underground*, a proposito dell'emarginazione legata a questioni razziali e di classe sociale, al genere e orientamento sessuale. In questo dibattito emerge con chiarezza come, a prescindere dalla ragion d'essere di ognuna di queste discriminazioni, le lotte e le istanze di rivalsa fossero parte integrante di una questione identitaria, come è stata definita da Kimberlé Crenshaw, *intersezionale*.⁴⁷ Questo dibattito ha avuto una spinta propulsiva grazie anche a prodotti cinematografici, documentaristici e produzioni discorsive che ne hanno legittimato l'urgenza, tra cui *Paris is Burning*.

Il film di Jennie Livingston esce nel 1990, nello stesso anno di *Vogue* di Madonna. Regista e documentarista statunitense, Jennie Livingston è conosciuta per la narrazione vivace e dettagliata, volta ad ritrarre vari aspetti della realtà occidentale, indagando soprattutto le questioni del genere, della sessualità e della discriminazione razziale. *Paris is burning* è un documentario che, attraverso le interviste alle protagoniste della scena *ballroom* degli anni Ottanta (Pepper LaBeija, Dorian Corey, Angie Xtravaganza e Willi Ninja), esplora la dimensione culturale della comunità *queer* e delle artiste afroamericane di quel periodo mettendo in luce gli aspetti legati alla prostituzione, alla diffusione dell'AIDS e alla pratica di costituire delle *houses* per dare rifugio a coloro le quali sono state allontanate dalle famiglie di origine, ma anche al percorso affrontato dalle protagoniste della cultura *voguing* nel loro rapporto con la transessualità e lo stigma sociale. Sempre attraverso le parole di Chantal Regnault, le *mothers of the houses* erano «personaggi imponenti e il loro ruolo di Madri era davvero reale, provvedendo a creare una famiglia alternativa, dando riparo e consiglio ai giovani allontanati dalle famiglie di origine e dalla società. [...] Mi sono approcciata a questo mondo come un'estranea, ma rapidamente mi sono resa conto della durissima realtà che sottendeva alle *Ball*. Il concetto di *House* e della stessa *Ball* serviva a creare uno spazio sicuro dove

⁴⁶ Gabriele Brandstetter, *Transcription-Materiality-Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess*, in G. Klein, S. Noeth, cit. p.126.

⁴⁷ Kimberlé Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color*, «Stanford Law Review», 46, 6 (1991), p. 1299.

ognuno potesse essere LIBERO di essere chiunque volesse essere e di mostrare il proprio talento...»⁴⁸

I partecipanti alle *ball* sfilano nei panni di cittadini che rivestono nella società ruoli a loro preclusi: “*executive realness*” (autentico manager) ad esempio. Ragazzi provenienti dalle strade, in condizioni di povertà, si vestono da *business men* in colletto bianco e valigetta. Dorian Corey nel documentario afferma:

Nella vita reale non si può ottenere un lavoro come dirigente a meno che non si abbia un *background* formativo e un’opportunità; ora, il fatto che tu non sia un dirigente è solo a causa del tuo *status* sociale per cui è una pura verità il fatto che i neri hanno difficoltà ad arrivare da qualsiasi parte e quelli che riescono di solito sono etero. In una *ball* puoi essere qualsiasi cosa tu voglia: non sei davvero un dirigente, ma hai l’aspetto di un dirigente e quindi stai mostrando al mondo etero che potresti essere un dirigente. Se avessi avuto l’opportunità di esserlo, sarei uno di loro. Perché posso sembrare uno di loro.⁴⁹

Nella categoria “*realness*” l’obiettivo è quello di apparire nella maniera più convincente come una persona eterosessuale, eliminando caratteristiche gestuali, modi di parlare e atteggiamenti equivoci a favore di un’exasperazione delle posture tipiche del cittadino eterosessuale. In questa fattispecie le *ballroom* si configurano pienamente come luogo in cui avvengono atti performativi nella loro forma più teatrale: il corpo diventa «agente attivo, dimensione costitutiva di ogni fenomeno culturale e sociale e, di conseguenza, di ogni esperienza estetica»⁵⁰. Si realizza questo processo attraverso il *come se*, in una corrispondenza diretta di significati: è il travestimento di Sanguineti per cui «qualcuno sta per un altro. In fondo, è il mettersi in maschera, il mimare (anche nel senso di parodiare), qualunque situazione di alterità»⁵¹. La creazione momentanea di un’illusione come essenza fondamentale

⁴⁸ «They were impressive characters and their role as Mothers was quite real and provided an alternative family, sheltering and counselling kids rejected by family and society. [...] I approached this world as an outsider but rapidly became aware of the hard realities underlying the Balls, and my first feeling was that House concept and the Balls themselves had managed to create a safe space where everybody could be FREE to be whoever they wanted and enable them to showcase their various talents». Chantal Regnault, vedi nota 35.

⁴⁹ «In real life you can’t get a job as an executive unless you have an education background and the opportunity; now the fact that you are not an executive is merely because of the social standing of life that is just pure thing black people have a hard time getting anywhere and those that do are usually are usually straight. In a ball rolling you can be anything you want, they are not really an executive but you are looking like an executive and therefore you are showing to the straight world that I can be an executive. If I had the opportunity I could be one. Because I can look like one» (intervista a Dorian Corey nel film).

⁵⁰ Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuro-scientifico*, «Mimesis Journal», 7, 1 (2018), p. 91-111.

⁵¹ Il concetto di «travestimento» fa parte dell’opera di Sanguineti e ben descritto da Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2009, p. 43.

dell'atto teatrale in questo contesto si inserisce come una beffa nei confronti della società *mainstream* e dei suoi codici comportamentali. L'autenticità è la categoria in gioco, in un ambiente dove tutto è "travestito", per creare un cortocircuito tra realtà e *performance* in una visione pienamente postmoderna. Dunque le *ball* sono opportunità per «usare il teatro per imitare la teatralità della vita quotidiana – una vita che include *show girls*, *bangee boys* e dirigenti d'azienda. È l'eterno teatro della vita quotidiana che determina la realtà: e questa teatralità impregnata di pregiudizi razziali, sessuali e di classe». ⁵²

La volontà di una costruzione identitaria da parte delle *queens* che popolano le *ballroom* passa quindi attraverso una serie di atti di sovversione che non si manifestano nelle forme di una lotta aperta allo *status quo*, bensì attraverso una serie di processi performativi di carattere identitario, che mettono in discussione le definizioni di ruolo, di sesso, di genere anche attraverso il mascheramento e la ricerca di una *realness*. Rispetto alla pellicola, questa azione viene analizzata da Jim Farber: «La ricostruzione della personalità conferisce alla *ball* un carattere sovversivo, sottolineando la subdola mutevolezza dell'identità» ⁵³. La mutazione di identità si caratterizza come luogo di confine, agente attivo di una critica sovversiva nella reiterazione di discorsi e norme dominanti. Il *cross-dressing*, il travestitismo emergono in un contesto in cui la nozione di soggettività è messa in discussione, dove l'identità è sempre percepita come capace di costruire, inventarsi e cambiare. D'altra parte Judith Butler non vede in questo tipo di performatività una connessione diretta tra le *drag ball* e la sovversione delle norme di genere dominanti, ma certamente riconosce che essa mette in mostra le logiche di potere in cui si è implicati e a cui ci si oppone: «In questo senso, [il mettersi in] *drag* è un atto sovversivo nel senso che si concentra su una struttura imitativa da dove nasce il *gender* egemonico e si oppone al richiamo esclusivo dell'eterosessualità sulla naturalezza e originalità» ⁵⁴. In sintesi, la forza della performatività risiede non nei soggetti che la praticano ma nel patrimonio di atti discorsivi che emergono dalla stessa e che sconvolgono la nozione di "agentività" ⁵⁵ (*subjective agency*), dalla quale dipendono sia la convenzionale comprensione del concetto di identità di genere sia la nozione essenziale della sua *performatività* teatrale. ⁵⁶ Non c'è camuf-

⁵² Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, Routledge, New York 1993 p. 99.

⁵³ Jim Farber, *Clothes makes the man*, «Mother Jones Magazines», 16, 2 (1991), p. 75.

⁵⁴ Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Routledge, New York 1993, p. 85

⁵⁵ «Agentività» nell'accezione antropologica di Carlo Bazzanella come «relazione tra cultura, linguaggio e società nella prospettiva dell'interazione umana tanto come prodotto di varie forme d'intenzionalità, quanto come frutto dei limiti sociali e culturali entro cui tale intenzionalità può attuarsi» in Massimo Leone, *Atlanti, Attori, Agenti. Senso dell'azione e azione del senso. Dalle teorie ai territori*, «Lexia» 3/4 (2009), p. 22.

⁵⁶ Philip Brian Harper, *The Subversive Edge: Paris is Burning, Social Critique and the Limits of Subjective Agency*, «Diacritics», 4, 2/3 (1994), p. 93.

famento, ma l'esorcizzare i limiti del corpo; «il travestimento non è il malinteso: nella nostra società è il *divieto*, e forzare questa barriera è importante. Infranto il muro del silenzio e della circospezione (in cui non è mai chiaro chi *essere* o *non essere*)» vengono inventate delle personalità, «al fine di mettere in crisi la cristallizzazione delle *funzioni*».⁵⁷

Alcuni termini come “*shade*” (nel suo significato esteso di mettere in ombra) o “*reading*” (come “elenicare”) nel linguaggio delle *ballroom* indicano la pratica della sfida fra pari, dove la derisione del tuo avversario si basa sul metterne in evidenza i difetti di cui egli stesso è consapevole. Questa sfida viene formalizzata nella danza, per cui le movenze del *voguing* si basano su gesti taglienti e su una potente mimica dello sguardo e del viso combinati a un complesso uso del rapporto corpo-pavimento e delle torsioni, a metà strada tra le pose delle modelle e le arti marziali. La ricerca della perfezione nelle linee del corpo richiama addirittura le forme dell'arte egizia. In questa sfida, la produzione di *realness* ricerca – e quindi legittima – le stesse norme sociali che escludono queste comunità dalla società borghese. Tale processo di identificazione, come evidenzia Butler, nasce da una strategia di degradazione proveniente da un complesso di norme egemoniche costellate di razzismo, misoginia e classismo sociale. Egemonia che opera attraverso un processo di «articolazione»⁵⁸ di pratiche culturali che si dispongono a favore o in opposizione al regime. Butler aggiunge: «[...] la *prior hegemony* continua ad esistere come “resistenza” in modo tale che la relazione tra comunità marginalizzata e quella dominante non sia, in senso stretto, in opposizione. Citando la norma dominante non la si destituisce, in questo caso, ma diventa il modo in cui la norma dominante viene tragicamente ripetuta come la vera ambizione e la performance di colore che ne sono assoggettati»⁵⁹. *Paris is burning* mette in mostra i corpi che vivono nella danza una contraddizione: da una parte vengono valorizzate le fisicità e le caratteristiche peculiari della comunità afroamericana e latina mentre, dall'altra parte, si palesa il desiderio di replicare le modalità estetiche della *whiteness* e l'ambizione di incorporare le politiche colonialiste della popolazione bianca dominante, senza mettere in dubbio quello stesso modello che è la fonte dell'oppressione stessa.

La scrittrice e attivista bell hooks evidenzia che Jennie Livingston ha potuto

⁵⁷ Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La “Body Art” e storie simili)*, Gianpaolo Prearo, Milano 1975, p. 28.

⁵⁸ «Gramsci definisce l'egemonia come quel potere addizionale di cui viene a godere un gruppo dominante grazie alla sua capacità di guidare la società in una direzione non solo funzionale ai propri interessi, ma che possa essere percepita dai gruppi subordinati anche come articolazione di un interesse più generale.» Giovanni Arrighi in Afonso Mario Ucuassapi, *Il pensiero politico di Antonio Gramsci. Per una rivalutazione dei concetti di egemonia e di società civile*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

⁵⁹ Judith Butler, *Bodies that matter* cit., p. 91.

realizzare *Paris is burning* dalla sua posizione di donna bianca, inserita socialmente e quindi in una situazione di vantaggio rispetto alle *drag queen* che intervistava, e ne critica la prospettiva poiché

per molti versi il film era un ritratto documentario del modo in cui i neri colonizzati [...] aspirano al trono della condizione dei bianchi, anche quando tale ambizione richiede di vivere in un perpetuo odio verso se stessi, vivere nella menzogna, soffrire la fame e persino morire nell'inseguimento.⁶⁰

bell hooks definisce l'operato della Livingston come la visione di un *outsider* che guarda all'interno di un mondo e ne dà una prospettiva distorta, attraverso un approccio etnocentrico, costruendo un documentario che non si sofferma mai sulla sofferenza, l'emarginazione la povertà e sui momenti tragici (la morte di Venus Xtravaganza, strangolata nella camera di un hotel, occupa un tempo molto ridotto), ma ogni testimonianza riguardante la condizione della comunità *black* e *queer* viene edulcorata da immagini e sequenze tratte dalle *ballroom*. Questa dimensione viene servita ad un pubblico *mainstream*, perfettamente iscritto in una dimensione capitalistica e consumistica il quale vede questo documentario con un'ottica *voyeuristica*: solo nella testimonianza di Dorian Corey viene sottolineato il potere sovversivo e redentivo delle *drag balls*. Peggy Phelan analizza la posizione radicale mostrata da bell hooks configurandola come una critica ai recensori eccessivamente entusiasti dopo la visione del documentario e ne trae alcune riserve: «Il risultato specifico e importante di *Paris is burning* risiede nella possibilità di cogliere un'epistemologia appropriata non *a proposito* del *cross-dressing*, ma delle sue possibilità». Phelan critica il formato documentario di natura etnografica, sottolineando come con un prodotto di natura eterogenea – tra il film storico o di narrazione *fiction* - «avrebbe potuto soddisfare il realismo della rappresentazione che i suoi interpreti cercano».⁶¹

Conclusioni

All'interno delle *ballroom* la comunità afroamericana matura la consapevolezza del processo di emarginazione che ha subito nei secoli precedenti all'interno della società americana, in un progressivo *apartheid* che ancora oggi si manifesta nella produzione discorsiva dominante. La recente ondata di proteste che si muove con il nome di *Black Lives Matter* ci pone davanti alla necessità di fare i conti con il passato e con un razzismo sistemico nei confronti della comunità afroamericana e LGBT⁶². Questa consapevolezza si traduce nei corpi e nella produzione di nuova

⁶⁰ bell hooks (sic), *Black Looks: race and representation*, South End Press, Boston 1992, p. 149.

⁶¹ Peggy Phelan, *Unmarked* cit., p. 103.

⁶² Johanne Affricot, *Black Lives Matter ma non in Italia. Il ritardo dell'arte e della cultura nel paese*,

discorsività attraverso le modalità espressive del *voguing*. Risulta ben evidente non solo dalla vasta letteratura ormai consolidata che interseca i *dance studies*, i *gender studies* e i *cultural studies*, ma dalla fiorente produzione cinematografica e documentaristica realizzata negli ultimi anni, sulla scia aperta da *Paris is burning*: in *Kiki*⁶³, ad esempio, il *voguing* diventa il canale di comunicazione con cui una comunità tenta di portare all'attenzione del grande pubblico una serie di problematiche – tra cui la possibilità di intraprendere il percorso per la riassegnazione di genere da parte delle persone trans e la diffusione ancora elevata dell'HIV/AIDS nel mondo – e narrazioni che trovano luogo nelle sfide che il *voguing* contempla. In una sceneggiatura *fiction* come *Pose*⁶⁴ vengono messe in scena le storie di personaggi che, dal 1987 fino ai primi anni Novanta, ruotano attorno alle *ballroom* newyorkesi, mettendo in ogni puntata una luce su un diverso fenomeno che colpiva personalmente la vita di questa comunità. Chantal Regnault segnala che «nonostante il contesto sociale sia evoluto riguardo - almeno nel mondo occidentale - i concetti di *gender* e di categorie normative, possono esserci ritorni nostalgici verso quegli anni turbolenti, quindi gli spazi sicuri sono ancora necessari per chi è in prima linea nella lotta per la libertà»⁶⁵.

Il rapporto fra natura e cultura, enunciazione ideologica e motivazione politica viene riversato nell'evento performativo sotto le sembianze del rito: in questa modalità, il *voguing* ricostruisce i ruoli di genere e la sessualità e ne riconfigura le relazioni negli interstizi dell'egemonia di potere patriarcale, omofobica e transfobica, verso nuove forme di auto-rappresentazione e relazione.

in «Artribune», 12 giugno 2020.

⁶³ *Kiki* (2016), diretto da Sara Jordanö. Hard Working Movies.

⁶⁴ *Pose* (2018), ideato e diretto da Ryan Murphy, FX.

⁶⁵ «The social context has evolved regarding notions of gender and normative categories, at least in the Western World, but there could be backlashes in those troubled times, so safe space are still needed for those at the forefront of the struggle for freedom». Intervista a Chantal Regnault, vedi nota 35.

Uova fatali. I

Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo negli anni della
formazione (1924-1928)*

Massimo Lenzi

Breve avvertenza contro possibili ipersemplicizzazioni del contesto

Nella percezione diffusa del teatro drammatico russo del Novecento vige da tempo immemorabile una sorta di distorsione del continuum, per cui i Magnifici Anni Venti (gli unici, autentici *roaring twenties* dell'esperienza scenica mondiale) sarebbero durati due, al massimo tre anni, culminando grosso modo con la stagione biomeccanico-costruttivista di Mejerchol'd per poi sfumare rapidamente in una qualche *aureissima mediocritas* avvalorata o quanto meno contestualizzabile, per un verso, dalla e nella parziale "normalizzazione" ascrivibile alla parziale reintroduzione di criteri mercantile-spettacolari (NEP); quasi sfarinata, per converso, nell'incipiente caligine sociopolitica che, calata dall'alto su ogni sorta di attività artistico-culturale in virtù di una indefinita (nei latori di tale visione) "lotta per la successione" a Lenin, ove la figura di Stalin si sarebbe andata grevemente affermando con celere e univoca gradualità.

* Il presente saggio è tratto dai risultati «provvisoriamente definitivi» di un lavoro di revisione, quantitativamente moltiplicata e doverosamente corretta (ce n'era ben donde!), di un mio vecchio libro, *La natura della convenzione* (Testo & Immagine, Torino 2004). Suggesta, caldeggiata e seguita con amichevole compassione e pazienza certosina da Antonio Attisani, quell'impresa naufragò nel gorgo formato dalle tre teste di un poderoso Cerbero: la mole vieppiù esorbitante dei materiali imbarcati durante la navigazione (alcuni relitti di quella stiva schiantata furono recuperati nei primi cinque volumi di MJ sotto forma di una serie di *Obrazy*); la vigente Cacania buro-algoritmica che regge saldamente le sorti della ricerca accademica (ecco dunque motivato il virgolettato dell'incipit); infine, più mostruosa di entrambe, l'attitudine, rispettivamente di pigrizia e sconcerto (un eufemismo vale l'altro), invincibilmente suscitata in chi scrive dalla vista delle prime due fauci. Nondimeno, ritengo che alcune parti di quel lavoro, come questa che propongo, possano servire a focalizzare l'attenzione degli studi sulle dinamiche di scorcio e passaggi meno praticati di un territorio sconfinato come il teatro drammatico russo del Novecento, e magari riuscire a rendere un po' meno apodittica (quando non direttamente mitomaniaca) di quanto spesso non avvenga la percezione delle gesta creative di quei Grandi Maestri della cultura teatrale di lingua russa verso cui, – avendole riservato da quarant'anni una varia miscela di pigra attenzione, studi intensi e frequentazione esistenziale, – tengo per fermo che la cosiddetta civiltà occidentale debba ritenersi pressoché esclusivamente debitrice se ha potuto recare seco nel nuovo millennio quella curiosa struttura escogitata venticinque secoli prima nell'Attica democratica e riconoscerle, ancora per qualche attimo, una certa qual intrinseca continuità di senso e valori.

In realtà, da tempo forse un po' meno memorabile, ma certo misurabile in termini di decenni (almeno a partire dalla *perestrojka*, che d'altronde concluse sotto questo riguardo un processo avviatosi con il XX congresso del PCUS), la storiografia sovietica e occidentale ha messo a disposizione di chiunque voglia prenderne visione una mole impressionante di lavori, documenti, materiali e analisi che mostrano come il decennio successivo alla morte di Lenin procedesse, nella dirigenza del partito, secondo le stesse dinamiche che avevano contrassegnato il periodo rivoluzionario e prerivoluzionario della sua *leadership*: quelle di una dialettica politico-ideologica, feroce non meno che contorta e sottile, tale da richiedere – nel peculiare statuto sociologico e sinanche spirituale della *intelligencija* russa – riposizionamenti pressoché quotidiani da parte di chiunque si trovasse, in un processo a cascata, ad agire in dipendenza da (o collaborazione con) i numerosissimi protagonisti di quella lotta, e in misura grosso modo proporzionale alla propria contiguità con costoro.

La persistenza e la natura ondivaga della linea disegnata da quei sinuosissimi meandri possono essere peraltro evocate limitandoci a ricordare¹ che se nel maggio 1924 venne letto ai delegati del XIII Congresso il celeberrimo “testamento di Lenin”, in cui si proponeva di rimuovere Stalin dalla segreteria del partito, quasi un decennio dopo, il 26 gennaio 1934 – ovvero a un'altezza storica dove la suddetta semplicistica lettura dei fatti, con ragioni che assorbono più di qualcosa dal “senno di poi”, percepisce come ormai lungamente invasa la supremazia indiscussa della linea staliniana – si sarebbero aperti i lavori del XVII Congresso (passato poi alla storia come “Congresso dei vincitori” o “Congresso dei fucilati”, a seconda dei punti di vista), allorché 270 dei 1227 delegati scelsero di cancellare il nome di Stalin dalla scheda su cui esso figurava come quello dell'unico candidato a Segretario.

Queste considerazioni preliminari, probabilmente di per sé pedissequa, potranno forse fungere da labile promemoria nel momento in cui ci accingiamo a svolgere un discorso ove i richiami alle circostanze storico-politiche, necessariamente iperlaccinici, rischierebbero altrimenti di sprofondare sotto il peso della propria deprecabile superficialità.

Le nuove scene e il dramma eroico-rivoluzionario

Beninteso, la cesura ci fu, ma per logica storiografica conviene retrodarla ulteriormente agli albori stessi del decennio, allorché la fine della guerra civile privò dei propri contesti le vorticose quanto cogenti sperimentazioni che avevano generato autentici nuovi generi scenico-drammatici.

¹ È solo un esempio, che affiancando una circostanza notissima a una meno citata può risultare per ciò stesso esemplare, e consentirci al contempo di tralasciare relativi dettagli che qui risulterebbero immotivatamente pedanti o viceversa ingiuriosamente pleonastici.

In particolare, se la vittoria dell'Armata Rossa e la sostanziale scomparsa di un fronte mobile rendeva *ipso facto* inattuale l'esperienza delle *agitki*, il coinvolgimento ideologico delle metropoli, non più finalizzato alla costruzione di un consenso militante bensì dirottato sulle esigenze della costruzione di un inedito sistema socioeconomico, declassava le *massovki*, già inusitato strumento di autorappresentazione collettiva di un soggetto storico collettivo *in fieri*, al rango cronologicamente "storicizzato", e dunque distanziato, di sporadiche occasioni celebrative, implicando il ritorno delle classi medie e popolari dal ruolo di attori di massa alle usate funzioni spettatoriali. Viceversa, e per ciò stesso, all'esperienza autogestita dei collettivi scenico-drammatici *samostojatel'nye*² si dischiudeva la prospettiva di una rapida istituzionalizzazione che avrebbe generato in tutto il Paese la fondazione di centinaia di nuovi teatri, variamente legati a una gamma di movimenti, sindacati e organizzazioni locali fatalmente sottoposti alla duplice, spesso divergente quando non contrapposta pressione centripeta del partito e del Proletkul't, nonché ben presto interagenti con le restaurate, quand'anche radicalmente mutate, strutture di produzione pubblica, di fede "accademica" o "sinistrista", e con l'incipiente "concorrenza" NEPpiana³ di imprese private volte al mero intrattenimento (o al recupero di stilemi, per così dire, *ancien régime*), e incentivate dal congelamento dei primi decreti rivoluzionari sulla gratuità dei prodotti artistico-culturali, ivi compresi gli spettacoli.

La suddetta logica storiografica suggerirebbe dunque di considerare le coeve acquisizioni apicali di Vachtangov, Tairov e Mejerchol'd (per intenderci, fra *Dibbuk* e la biomeccanica, ovvero fra la fine del 1920 e buona parte del 1922) come punte di uno sterminato iceberg non più esposto alla deriva dell'aperto oceano rivoluzionario, bensì in via d'ancoraggio alla nascente piattaforma continentale di un sistema sociostatuale tutto da inventare. Di fatto, la vicenda immediatamente successiva del teatro drammatico russo e sovietico⁴ (almeno per quanto se ne può desumere dall'attività dei principali collettivi scenici moscoviti e leningradesi) si svolse in sostanziale continuità con questo scenario.⁵

² Sul fenomeno del *samodejatel'nyj teatr* (a volte tradotto come "teatro autoattivo") si rimanda all'esaustivo lavoro di Maria Di Giulio, *Teatro spontaneo e Rivoluzione. La vicenda e i testi del Samodéjatel'nyj teatr*, Sansoni, Firenze 1985.

³ Adottata ufficialmente il 14 marzo 1921, la NEP sarebbe stata sostituita di fatto nell'ottobre 1928 dall'avvio del primo Piano quinquennale, ma – per quanto sin dalla metà del decennio, costituendo uno dei maggiori terreni di scontro della lotta interna al partito, venisse più volte rivista e temperata – rimase ufficialmente in vigore sino all'11 ottobre 1931.

⁴ L'Unione delle repubbliche socialiste sovietiche fu fondata il 30 dicembre 1922. Il 6 luglio 1923 il nuovo Stato adottò una sua Costituzione, che sostituì provvisoriamente la prima Carta fondamentale dello Stato russo (già votata il 19 luglio 1918 dal V Congresso panrusso dei Soviet) e fu promulgata il 31 gennaio 1924, restando in vigore fino al 5 dicembre 1936.

⁵ Solo verso la metà del decennio, scavalcando gli organi amministrativi del Narkompros (la stella di

Beninteso, le contrastanti attenzioni delle fazioni in lotta si concentravano con massima e talora parossistica intensità sulle imprese di Mejerchol'd, in virtù della posizione egemonica tenacemente perseguita e conquistata dal Maestro di Tula, nonché della scomparsa prematura di Vachtangov. Ma sullo sfondo, e a livelli variamente interconnessi, l'offerta scenico-drammatica venne rimodulandosi attorno a coordinate in rapida evoluzione. Tra queste, si possono forse individuare tre plessi fattuali destinati ad assumere una crescente importanza nella seconda metà del decennio, e che negli anni Trenta avrebbero innervato la struttura portante del teatro drammatico russo: nell'autunno 1924, il ritorno in patria del MCHAT⁶ dalla lunga *tournee* "tattica" in Occidente intrapresa già nel 1922, e il nuovo, tormentato rapporto con i suoi Studi; l'istituzionalizzazione di centinaia di collettivi più o meno *samostojatel'nye* o informali; la comparsa pressoché simultanea, attorno al 1925, della prima generazione di drammaturghi post-ottobresca che – situandosi entro un'amplessissima gamma stilistica, estetica e ideologica – dette modo alla critica di superare lo spaesamento provocato dalle sperimentazioni più o meno decifrabili susseguitesesi nel cosiddetto "Ottobre teatrale" e recuperare gli usati criteri tradizionali, dando luogo a un'attitudine generalizzata di "ri-letterarizzazione" dell'arte scenica.

Terreno privilegiato dell'interazione tra questi fenomeni fu quello ove si gettarono le fondamenta di un nuovo genere scenico-drammatico, ove drammaturghi e registi erano chiamati, talora in stretta collaborazione, a presentare in una veste epico-eroica vicende più o meno emblematiche della recente guerra civile. Destinato nel corso del tempo a sclerotizzarsi in conformistica *routine* agiografica, ai suoi albori tale indirizzo fu tuttavia percepito come articolazione centrale di un'autentica *new wave* drammaturgica (ove tra gli altri esordirono nella scrittura per il teatro scrittori del calibro di Bulgakov, Erdman, Zamjatin e Oleša) volta alle tematiche contemporanee e caratterizzata da una notevole varietà stilistica nonché da cospicue innovazioni strutturali. Inoltre, fu in questo tipo di spettacoli che si sarebbe forgiata tutta una generazione di artisti della scena.

Massima influenza avrebbero esercitato tre *premières* assolute: *Virineja* (V.), *Štorm* (Tempesta) e *Ljubov' Jarovaja* (L. Ja.). Lidija Sejfullina aveva trasposto

Lunačarskij era in declino, per quanto il prestigioso Commissario del popolo mantenesse la propria carica governativa sino al 12 settembre 1929), venne incentivata nei teatri la costituzione di cellule di partito analoghe a quelle istituite nei luoghi della produzione primaria, secondaria e presso i servizi. Da queste e da altre circostanze generali sarebbe rapidamente scaturita una ri-statalizzazione di fatto del sistema teatrale, che peraltro avrebbe ricevuto rigorose norme organiche solo nel 1946.

⁶ Utilizziamo qui e oltre la sigla canonica con cui viene designato in patria il Teatro d'Arte di Mosca (Moskovskij chudoževstvennyj akademičeskij teatr; la qualifica di teatro accademico gli era stata conferita nel 1919; sino ad allora, ci si riferiva al teatro con la sigla MCHT, che useremo eventualmente in accordo alla cronologia dei contesti). In generale, citando un'istituzione teatrale, alla prima occorrenza ne daremo, nel testo o in nota, la denominazione originale per esteso, seguita tra parentesi dalla sigla convenzionale e da una traduzione italiana; le successive menzioni si limiteranno alla sigla.

Virineja dal proprio racconto omonimo per la scena del Terzo Studio del MCHAT (13 ottobre 1925).

Dopo un lungo periodo di stasi e tensioni,⁷ Aleksej Popov, già protagonista degli Studi del MCHT,⁸ aveva assunto le redini del Terzo Studio, inaugurandovi una luminosa carriera che sarebbe culminata nella direzione del mejerchol'diano Teatr Revoljucii (TR; Teatro della Rivoluzione), guidato dal 1930 al 1935, e successivamente (1935-1960) del Central'nyj teatr Krasnoj Armii (CTKA; Teatro Centrale dell'Armata Rossa),⁹ nonché in qualità di pedagogo post-stanislavskijano.¹⁰ A lui e a Marija Knebel'¹¹ si deve l'elaborazione di quel *metodo dell'analisi attiva*¹² su cui

⁷ Al ritorno dalla prima *tournee* internazionale del Terzo Studio (1923), Nemirovič-Dančenko aveva nominato Jurij Zavadskij direttore unico, suscitando la reazione negativa della *troupe*, che aveva eletto un proprio «Attivo artistico», presieduto da Boris Zachava. La mossa di Nemirovič-Dančenko – Stanislavskij si trovava ancora all'estero – era diretta a fondere Secondo e Terzo Studio del MCHAT, ma i vachtangoviani erano infine riusciti a salvaguardare la propria autonomia, che nel 1926 sarebbe sfociata nell'emancipazione dal MCHAT e nella fondazione del nuovo Teatr imeni E. B. Vachtangova (TIV; Teatro Vachtangov), che peraltro aveva subito ottenuto la qualifica di “accademico”.

⁸ Nel 1912 Popov era entrato al MCHT, dapprima come collaboratore poi come attore (1914). Tra 1918 e 1923 aveva diretto in provincia (Kostroma) un Teatr studijnych postonovok (Teatro degli Allestimenti di Studio), fedelmente improntato ai principi del Primo Studio e dello Studio Mansurov, alle cui attività aveva partecipato sin dagli inizi. Presso lo studio vachtangoviano Popov aveva intrapreso nel 1916 il suo primo cimento registico, dedicato al dramma lirico di Blok *Neznakomka* (La Sconosciuta), che peraltro non riuscì ad andare in scena. Dallo stesso collettivo, nel frattempo evolutosi in Terzo Studio, era stato assunto nel 1923.

⁹ Prima di Aleksej Popov, fra 1932 e 1935 il CTKA sarebbe stato diretto da Zavadskij, al quale dedicammo il primo degli *Obrazy* ospitati su questa rivista («Mimesis Journal», I (2012), 1, pp. 72-85).

¹⁰ Boris Ščukin, Marija Babanova, Michail Astangov, Ljubov' Dobržanskaja e Viktor Pestovskij furono tra gli attori che seguirono i corsi di Popov già nella prime fasi della sua attività pedagogica, intrapresa sin dal 1919 al fianco di Vachtangov. A questi e altri performer drammatici di prima grandezza abbiamo già dedicato brevi note biografiche nei sei *Obrazy* pubblicati su MJ, ai quali, stante la loro agevole reperibilità online e per non appesantire oltremodo il presente apparato di notazione, rimandiamo il lettore desideroso di approfondimenti.

¹¹ Nel 1918 Knebel' era stata accolta da Michail Čechov nel proprio Studio privato, e dopo la sua chiusura era passata alla scuola del Secondo Studio sotto la guida di Nikolaj Demidov, attore del MCHT sin dal 1911, che Stanislavskij aveva chiamato nel 1920 alla Opernaja studija (Studio Operistico) del Bol'šoj, da lui diretta, allo scopo esplicito di estendere il proprio «sistema» al bagaglio performativo degli interpreti lirici (nel 1934, peraltro, Stanislavskij avrebbe scelto proprio Demidov come redattore del libro *Rabota aktëra nad soboj* [Il lavoro dell'attore su se stesso]). Knebel' era entrata nella troupe del MCHAT nel 1924, dove rimase sino al 1950 dedicandosi anche all'attività pedagogica e iniziando a metà degli anni Trenta la carriera registica presso altri teatri. La prima parte di rilievo recitata da Knebel' al MCHAT era stata nel 1925 la Mrs Snitchey di *The Battle of Life*, lo spettacolo di Nikolaj Gorčakov che l'anno prima vi era stato trasposto dalla scuola del Terzo Studio, e che aveva visto anche l'esordio, tra gli altri, di Vasilij Orlov e Aleksej Gribov.

¹² Per la distesa esposizione di alcune linee-guida di questo plesso pedagogico-attoriale il lettore italiano può utilmente rivolgersi a Marija Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Milano 2009.

si sarebbero formati presso il GITIS¹³ intere generazioni di futuri registi (fra i quali Anatolij Efros, Leonid Chejfec e Anatolij Vasil'ev), e che costituisce uno degli aspetti evolutivi più articolati ed efficaci con cui le sparse membra del “sistema” sono pervenute al nuovo millennio. In *Virineja*, Popov fornì un primo saggio della sua maestria nella concezione e realizzazione delle scene di massa (che avrebbe poi dispiegato sull'enorme palcoscenico del CTKA, appositamente costruito per esaltare questo suo ormai acclarato talento) raccordate alle prestazioni di Ščukin e Iosif Tolčanov, al quale lo spettacolo conferì il rango di astro del firmamento attoriale neosovietico.

Nemmeno un mese dopo l'attore e regista Evsej Ljubimov-Lanskoj inaugurò la propria direzione presso il giovane Teatr imeni MGSPS¹⁴ presentando *Storm*, una *pièce* in cui il pubblicista e funzionario di partito Vladimir Bill'-Belocerkovskij seppe forgiare un modello convincente di questo nuovo genere drammaturgico, basato sulla frammentazione e distribuzione degli attributi diegetici e “di carattere” tra parecchie decine di personaggi, variamente intrecciati in situazioni esposte da brevi, talora fulminei, quadri-episodio ove luoghi e tempi dell'azione si disperdevano sino ad assumere una qualità di astrattezza epica.

Stanti siffatte caratteristiche, Ljubimov-Lanskoj dovette peraltro fronteggiare le obiezioni degli attori, che curiosamente riecheggiavano gli argomenti con cui il mondo teatrale russo, ventinove anni prima, aveva accolto *Il gabbiano* di Čechov nella *première* dell'Aleksandrinskij: «molti attori dubitavano della scenicità di *Štorm*. Dicevano che “questo non è teatro“, che nella *pièce* tutto era “grigio e buio“: solo “pidocchi, tifo, pellicciotti, stivali unti di grasso“ e «nessun intreccio, nessuna azione. Che noia!.. Il pubblico non ne vorrà sapere“».¹⁵

Per ovviare a tali rimostranze, il regista – in sintonia con le coeve ricerche di Popov al Terzo Studio – puntò su un'organizzazione minuziosa delle scene di massa, allestite «in uno spazio caotico, angoscioso, messo sottosopra»¹⁶, e trascelse nella schiera dell'eroe-massa due personaggi-corifeo. In particolare, il

¹³ Sigla per Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva (Istituto statale d'arte teatrale). Fondato nel 1878, in epoca postsovietica ha cambiato più volte nome, per assumere l'attuale designazione ufficiale di Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS (Istituto russo d'arte teatrale – GITIS).

¹⁴ Sigla stante a designare il Soviet delle associazioni professionali del Governatorato di Mosca, dal 1930 al 1938 mutata in MOSPS. Dopo di allora la scena assunse l'attuale denominazione di Teatr imeni Mossoveta (TeMos; Teatro del Soviet di Mosca). Fondato nel 1923, il teatro fu diretto da Ljubimov-Lanskoj fra il 1925 e il 1940, allorché gli sarebbe subentrato Zavadskij.

¹⁵ *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], 2 voll., Prosveščenie, Moskva 1984; vol. I (1917-1945), a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 80. (Più oltre citeremo questo lavoro con la sigla IRSdT, seguita dal numero del volume e della pagina).

¹⁶ Ivi, p. 81.

marinaio zoppo Bratyška (a un dipresso, “Fratellino”) fu condotto dal “brillante” Vasilij Vanin allo status di prima maschera popolare del teatro neosovietico.

L’affermazione definitiva di questa tipologia scenico-drammatica si ebbe circa un anno dopo, allorché al Malyj teatr (Piccolo teatro), decano dei teatri moscoviti e istituzione “accademica” per anomasia, il vecchio Ivan Platon, affiancato dal “sinistrista” Lev Prozorovskij (già nei ranghi del TR), diresse il dramma di Konstantin Trenëv *Ljubov’ Jarovaja*, andato in scena il 22 dicembre 1926. Già noto come esponente della pleiade gor’kijana sin dallo scorcio conclusivo del XIX secolo, Trenëv si era affermato come drammaturgo solo l’anno prima, quando Nemirovič-Dančenko aveva scelto di allestire il suo *Pugačëvščina*¹⁷ per la prima nuova produzione del MCHAT al rientro in patria, traendone peraltro èsiti scenici a quanto pare piuttosto controversi.¹⁸

Stavolta Trenëv mise a frutto l’esperienza di corrispondente dai fronti della Crimea durante la guerra civile, usandola come sfondo per un plot melodrammatico abbastanza tradizionale ove la maestra Ljubov’ Jarovaja, il cui carattere risulta scolpito nel nome (che, tutt’affatto plausibile, significa però all’incirca “Amore Furente”), vive gli eventi della Rivoluzione lacerata tra gli affetti e il dovere. Anche la pièce di Trenëv, nondimeno, era scandita da quadri-episodio dalla diegesi assai disinvolta, e popolata da una dovizie di personaggi più o meno fuggevoli.

Per la prima volta nella sua storia secolare, uno spettacolo del Malyj fu provvisto di soluzioni scenotecniche affatto innovative, peraltro mutate dal convenzionalismo plastico-cromatico tairoviano:

I *décors* rappresentavano una costruzione architettonica complessa, che esteriormente ricordava le strutture caratteristiche di una cittadina meridionale; tuttavia, in primo luogo questo dispositivo era di colore neutro e uniforme, e secondariamente si trovava installato su una piattaforma circolare girevole, costruita all’uopo sulla scena. Il bianco dei contorni della costruzione si stagliava nitidamente su di un fondale vividamente azzurro. La scena girevole permetteva di cambiare rapidamente i luoghi d’azione [...], mentre i registi organizzarono le grandi scene di popolo disponendole su ripide scalette collaterali. Quella costruzione convenzionale si combinava al sembiante realisticamente fededegno dei personaggi.¹⁹

Insistendo sull’omogeneità della *pièce* di Trenëv alle tradizioni eroico-roman-

¹⁷ Termine con cui viene solitamente indicata la rivolta contadina del 1773-1775, guidata dal cosacco Emel’jan Pugačëv, e divenuta per estensione analogica sinonimo (perlopiù negativo) di ribellione irriducibilmente anarcoide.

¹⁸ Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a cura di K. L. Rudnickij, pp. 38-40. (Più oltre citeremo quest’opera con la sigla ISDT, seguita dal numero del volume e della pagina).

¹⁹ IRSDT, I, p. 85.

tica e realistico-“quotidianista” dell’onesto teatro, i registi convinsero le riluttanti *star* delle generazioni giovane e mediana della compagnia (Prov Sadovskij, Vera Pašennaja, Stepan Kuznecov, Elena Gogoleva) a partecipare all’allestimento, mentre ai più anziani e gloriosi mostri sacri della generazione anziana, come Michail Klimov, Nikolaj Jakovlev, Varvara Ryžova, Evdokija Turčaninova, vennero addirittura affidate parti di contorno. In un sol colpo, dunque, l’ultra-accademico Malyj assimilava le concezioni scenotecniche e registiche dei “sinistristi” e imponeva alla gloriosa *troupe* i principi dell’*ensemble* attoriale. In ciò consistette la valenza principale di quel *Ljubov’ Jarovaja*, snodo cruciale per la conversione in *mainstream* teatrale degli assunti stilistico-strutturali che avevano caratterizzato le sperimentazioni sceniche russe nel 1918-1925.²⁰

Breve excursus cinedrammatico

Né sarà possibile valutare appieno l’impatto di questa nuova tipologia scenico-drammatica senza rammentare, sia pure a volo d’uccello e in ordine sparso, le soluzioni affatto convergenti, e spesso ben altrimenti formidabili, che essa in quel breve scorcio storico aveva e avrebbe trovato sullo schermo, talché appare assai plausibile cercare proprio nei successi conseguiti dalle coeve ricerche cinematografiche di tematica affine un impulso decisivo all’affermazione del dramma eroico-rivoluzionario; tanto più che molti dei giovani cineasti che le avevano condotte muovevano precisamente dall’ambito della sperimentazione teatrale.

È questo innanzi tutto il caso di Ejzenštejn, il cui passaggio dall’ambito performativo alla cinepresa ebbe su un piano generale la valenza di un’applicazione estetica del principio logico hegeliano del passaggio della quantità in qualità. Un impatto incommensurabile ebbe ovviamente in quest’ambito la sua epocale trilogia d’esordio (*Stačka* [Sciopero], *Bronenosec Potëmkin* [La corazzata Potëmkin] e *Oktjabr’* [Ottobre]), per forme e contenuti affatto omogenea ai principi della nuova tipologia scenico-drammatica.²¹

²⁰ La fortuna scenica di queste e di altre *pièces* “eroico-rivoluzionarie” si sarebbe offuscata nel decennio successivo, per riacquisire forza negli anni Sessanta e Settanta, quando fornì lo spunto ad originali sperimentazioni sceniche, per esempio nello *Štorm* allestito da Zavadskij al TeMos (1967) o nella *Ljubov’ Jarovaja* firmata da Fomenko proprio al Malyj nel 1977.

²¹ Nel caso del *Potëmkin*, l’affinità si eleva (mutuando un termine cardinale della teoresi ejzenštejniana) al rango di organicità, vuoi sotto il profilo logistico-cronologico che per quanto concerne alcune soluzioni. La prima proiezione ebbe luogo nel dicembre 1925 (due mesi dopo *Virineja*) per celebrare il ventennale della Rivoluzione del 1905, e non fu mostrato in una sala cinematografica, ma sulla maestosa scena del Bol’šoj, laddove lo stesso Maestro di Riga ricorda come «il progetto di regia» prevedesse «che l’ultima inquadratura del film – la prora della corazzata che viene in avanti – dovesse lacerare... la superficie dello schermo», che dividendosi in due parti, si sarebbe aperto «su una reale e solenne seduta commemorativa, alla presenza dei veri protagonisti degli avvenimenti del

Quanto al suo compagno di corso Jutkevič,²² dopo un cortometraggio del 1925 sarebbe definitivamente passato dalla scenografia teatrale²³ alla regia cinematografica nel 1928 con *Kruževa* (Trine), dedicato alla vita della gioventù operaia contemporanea. Come Ejzenštejn e Jutkevič, anche Kozincev e Trauberg avevano aderito nel 1922 al majakovskijano LEF,²⁴ e due anni dopo avevano diretto *Pochoždenija Oktjabriny* (Le avventure di un'Ottobrina), primo prodotto cinematografico della loro Fabrika ekscentričeskogo aktëra (FEKS; Fabbrica dell'attore eccentrico), studio appositamente dedicato all'applicazione dei principi eccentricisti²⁵ all'arte teatrale, nonché prima pellicola della loro fortunata carriera congiunta. Nello stesso 1924 l'altro LEFiano Dziga Vertov aveva vinto il diploma dell'Esposizione Universale di Parigi offrendo allo sguardo del mondo il suo *Kino-glaz* (Cine-occhio), una prima sintesi della propria omonima teoria e prassi di cinematografia militante inaugurata durante la guerra civile, e improntata all'assimilazione dei principi estetici delle avanguardie cubofuturiste (nonché dei loro fondamenti di fisiologia della visione) nel trattamento di materiali documentaristici e d'attualità; indirizzo che avrebbe attinto ulteriori vertici nel 1926 con *Šestaja čast' mira* (La sesta parte del mondo), per culminare nel 1929 con il formidabile *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa), antesignano di ogni progetto di cine-verità. Il 1926 avrebbe visto l'esordio nella regia cinematografica di Boris Barnet (anch'egli già compagno delle mirabolanti avventure scenico-performative di Ejzenštejn), che confermò con Fëdor Ocep *Miss Mend*, e del grande maestro-autodidatta ucraino Aleksandr Dovženko, che si era dedicato al cinema già ultratrentenne dopo avere tumultuosamente attraversato le vicende militari e politiche della guerra civile, combattuta contro l'Armata Rossa, e degli anni della NEP. Già segretario di Mejerchol'd presso il Teatral'nyj otdel (TEO; Sezione teatrale) del Narkompros, aderente al LEF e co-sceneggiatore con Ejzenštejn di *Stačka*, Esfir' Šub avrebbe debuttato nello stesso 1926 con *Velikij put'* (Il grande cammino) e *Padenie dinastii Romanovyč* (La caduta della dinastia dei Romanov), prototipo del genere di grande affresco storico che avrebbe caratterizzato la cinematogra-

1905», probabilmente allocati su una riproduzione della tolda (Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003 (4ª ed.), p. 40.

²² Laureatosi anch'egli nel 1923 ai GVYRM (sigla per Gosudarstvennye vyssie režišerskie masterskie; Laboratori registici superiori di Stato) istituiti da Mejerchol'd come articolazione pedagogica del suo egemonico "Ottobre teatrale".

²³ Specialmente nell'ambito della cosiddetta tipologia dei "teatri delle miniature" o "delle piccole forme", dove aveva confermato molti lavori con lo stesso Ejzenštejn.

²⁴ Sigla per Levij front iskusstv (Fronte sinistrista delle arti), a sua volta legato ai formalisti dell'OPOJAZ (Obščestvo izučeniija [teorii] poetičeskogo jazyka; Società di studio della [teoria della] lingua poetica), attiva fra 1916 e il 1925.

²⁵ Peraltro non direttamente connessi alla «recitazione eccentrica» sperimentata da Mejerchol'd nel *Mandat* del 1925, su cui torneremo nella seconda parte del presente saggio.

fia russo-sovietica nei decenni successivi, allorché anche questo genere avrebbe trovato un suo corrispettivo scenico-drammatico. Quanto a Pudovkin,²⁶ aveva già esordito nel 1921, ma è proprio nel 1926 che firmando l'adattamento del romanzo di Gor'kij *Mat'* (La madre), sarebbe entrato negli annali della storia del cinema con un film anch'esso ispirato per forme e contenuti al modello della drammaturgia "eroico-rivoluzionaria".

Prime sintesi e lasciti

Rafforzato dunque dall'analogia e parallela affermazione, questa sì universalmente riconosciuta, di un linguaggio cinematografico per molti versi con essa convergente, eppure forgiato in prevalenza da personaggi apertamente critici verso tendenze omologatrici e/o normalizzanti, l'affermazione del dramma eroico-rivoluzionario – da *Virineja* a *Ljubov' Jarovaja* – fu beninteso autonomamente promosso anche da una linea "mediatrice" della politica culturale del neonato regime, che trovava il suo esponente più autorevole e convinto nel Narkompros di Lunačarskij. Così, ancor prima che gli spettacoli andassero in scena, opportune campagne di stampa ne divulgavano ed esaltavano le virtù "sintetiche", segnalandoli come auspicabile terreno di superamento dialettico (e ricomposizione) dell'annosa battaglia tra "accademici" e "sinistristi", congrua alla nuova fase storica in cui le energie del Paese erano chiamate ad una concorde costruzione del socialismo. Né meno opportuno sarà ribadire come, nel quadro della lotta ideologica interna al partito, tale politica culturale fosse tutt'altro che unanimemente condivisa, e anzi – almeno fino al 1928 – non di rado criticata e contestata, oltre che nelle sedi istituzionali, anche sugli organi ufficiali di stampa.

Tuttavia, e ben aldilà di quel significato contingente, una siffatta ricombinazione delle invarianti formali del linguaggio scenico nei decenni a venire si sarebbe ripercossa trasversalmente anche sul trattamento dei classici, forgiando i tratti inconfondibili di una vera e propria scuola di produzione scenico-drammatica, caratterizzata da un'estrema *concentrazione espressiva dei segni* (corporei, plastico-spaziali, temporali) utilizzati e dall'intensa *ricerca ritmica* nella loro applicazione a materiali drammaturgici i più svariati per autonoma pregnanza e qualità artistiche.

Tale fu il contesto dinamico in cui conviene qui inserire le fasi immediatamente ulteriori delle ricerche perseguite al MCHAT come al suo Primo Studio (nell'agosto 1924 ribattezzato MCHT-2, a sancirne la definitiva autonomia artistica) o al Terzo Studio/TIV, al TR e al Teatr im V. E. Mejerchol'da (TIM; Teatro Mejerchol'd) come al tairoviano Kamernyj teatr (KT; Teatro da Camera), ai leningradesi²⁷

²⁶ Allievo del LEFiano Lev Kulešov e, come il maestro, dapprima teorico cinematografico "puro".

²⁷ Il 26 gennaio 1924 l'attuale San Pietroburgo (che il 1° settembre 1914, allo scoppio della prima

Bol'šoj dramatičeskij teatr (BDT; Grande teatro drammatico)²⁸ e Gosudarstvennyj akademičeskij teatr dramy (GosDrama; Teatro accademico statale del dramma).²⁹

Fu in tali circostanze che si affinò l'arte registica di Popov, Nikolaj Petrov, Leonid Viv'en, Sergej Radlov, Boris Suškevič, Vasilij Sachnovskij e Aleksej Dikij, e firmarono i loro primi allestimenti Zavadskij, Fëdor Kaverin, Nikolaj Akimov e Boris Zachava, Ruben N. Simonov, Andrej Lobanov,³⁰ Ivan Bersenev, Serafima Birman, Konstantin Chochlov e Nikolaj Ochlopkov – tutti (fatta eccezione per Akimov³¹) uniti da legami di filiazione pedagogico-artistica con Stanislavskij,

guerra mondiale, era stata ribattezzata Pietrogrado per sostituire l'originaria desinenza germanica con la corrispondente terminazione slava) venne intitolata al capo rivoluzionario spentosi cinque giorni prima.

²⁸ Dal 1992 ribattezzato Rossijskij gosudarstvennyj akademičeskij Bol'šoj dramatičeskij teatr imeni G. A. Tovstonogova (Grande teatro drammatico accademico statale russo G. A. Tovstonogov).

²⁹ Così era stato ridenominato nel 1920 l'Aleksandrinskij teatr (Teatro di Alessandra), già intitolato nel 1832 alla zarina Aleksandra Fëdorovna, consorte di Nicola I. Con il moscovita Malyj teatr (Piccolo teatro), l'Aleksandrinka – così era ed è chiamato nel linguaggio corrente – era stato uno dei due teatri drammatici imperiali, finanziato direttamente dal Ministero della Corona alla stregua dei due teatri musicali, il moscovita Bol'šoj teatr (Grande teatro) e il sanpietroburghese Mariinskij teatr (Teatro di Maria), intitolato a Marija Aleksandrovna, moglie dello zar Alessandro II. Dal 1908 al 1917 le due scene imperiali pietroburghesi erano state affidate alla direzione di Mejerchol'd. Dal gennaio 2020 l'Aleksandrinka ha assunto la denominazione ufficiale di Nacional'nyj dramatičeskij teatr Rossii - Aleksandrinskij teatr (Teatro drammatico nazionale della Russia - Teatro di Alessandra).

³⁰ A Simonov e Lobanov abbiamo dedicato gli altri *Obrazy* usciti su questa rivista: «Mimesis Journal», I (2012), 2, pp. 41-67; II (2013), 1, pp. 125-140; III (2014), 1, pp. 78-86; IV (2015), 2, pp. 71-92; V (2016), 2, pp. 27-53.

³¹ Caso più unico che raro nel panorama da noi tracciato, Akimov veniva da una formazione puramente artistico-figurativa, peraltro assai precoce: iscritto sin dal 1914 ad alcuni corsi e istituti d'arte di San Pietroburgo/Pietrogrado, nel 1916 era entrato quindicenne alla Novaja chudožestvennaja masterskaja (Nuovo laboratorio artistico), dove fu allievo di Mstislav Dobužinskij, protagonista del movimento di «Mir iskusstva» (“Il mondo dell'arte”). Due anni dopo iniziò a lavorare presso la Masterskaja plakata (Laboratorio di cartellonistica) del Proletkul't di Pietrogrado. Dopo le prime, sporadiche collaborazioni con i teatri della natia Char'kov durante la guerra civile, nel 1921 Akimov fu invitato al Teatr dlja detej (TdD; Teatro per l'infanzia) di Mosca, dove gli furono affidate le scenografie di *Ali-Nur*, un adattamento scenico del racconto di Oscar Wilde *Star-Child* redatto da Mejerchol'd e Jurij Bondi. Dopo la stagione 1922-1923, trascorsa a Charkov come scenografo del locale Detskij teatr (Teatro per l'infanzia), nel 1923 Akimov lavorò per un tratto al teatro del circolo moscovita «Krasnyj fabel» («La fiaccola rossa»), iscrivendosi inoltre ai celebri VCHUTEMAS (sigla per Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie, ovvero Laboratori superiori artistico-tecnici), fondati a Mosca (1920), Pietrogrado e in altri centri urbani a partire dall'aprile 1918 da unioni di docenti e allievi delle Accademie d'arte ex-imperiali allo scopo di «liberare l'arte» da metodi e prassi del vecchio regime. Negli stessi anni il giovane scenografo fu particolarmente attivo in molti “teatri di miniature” delle due grandi metropoli russe, dove collaborò tra l'altro con Petrov e Evreinov (del quale impaginò al Krivoje zerkalo [KZ; Lo specchio curvo] il monodramma *Daës' Gamleta!* [Dacci Amleto!]). Nella stagione 1924-1925 fu assunto come primo scenografo al BDT, scena con cui continuò a collaborare sino alla fine degli anni 1930. Nel 1926 fu tra i fondatori del Leningradskij teatr satiry (LenSat; Teatro della satira di Leningrado), dove nel 1929 avrebbe cominciato anche a cofirmare regie, e che dal 1989 gli è intitolato, recando l'attuale denominazione di Sankt-Peterburgskij akademičeskij teatr komedii

Mejerchol'd o Vachtangov. Fu allora che tra Mosca e Leningrado s'inaugurarono i Teatry satiry (Teatri della satira),³² il CTKA, il Quarto Studio del MCHAT,³³ e gli Studi post-vachtangoviani guidati da Zavadskij, Simonov e Lobanov.³⁴ Fu in quel periodo, infine, che molte tra le maggiori città della Russia e dell'URSS furono dotate di propri Teatri drammatici (in lingua russa e nelle varie lingue nazionali), spesso capeggiati da figure di spicco delle pleiadi MCHATiana o mejerchol'diana, ovvero da attori e/o ex-impresari di grande spicco, e provvisti di *troupes* che avevano poco da invidiare a quelle delle capitali,³⁵ mentre si estese in tutta l'Unione la rete capillare dei Teatry junych zritelej (TJUJZ; Teatri di giovani spettatori)³⁶ e dei

imeni N. P. Akimova (Teatro accademico della commedia di San Pietroburgo N. P. Akimov), peraltro mutuata dalla fusione forzata con il Teatr komedii (Teatro della commedia) decretata nel 1935. Akimov avrebbe esordito in solitaria nel 1932 al TIV con uno strabiliante *Amleto* (impreziosito, fra l'altro, dalle musiche originali di Šostakovič), allestimento probabilmente tra i più sottovalutati del Novecento scenico-drammatico russo.

³² La fondazione del Moskovskij teatr satiry (MATS; Teatro della satira di Mosca) precedette di due anni quella del LenSat. In entrambe le strutture confluirono perlopiù energie scenotecniche, registiche e attoriali dei pochi "teatri di miniature" sopravvissuti alla guerra civile e alla parziale restaurazione dell'economia di mercato dettata dalla NEP. Muovendo da basi cabarettistiche, ben presto MATS e LenSat si organizzarono come vere e proprie sedi di produzione scenico-drammatica. Al MATS, una funzione decisiva ebbero in tal senso *Noč pered roždestvom* (La notte prima di Natale, 1926), spettacolo che Suškevič trasse da motivi dell'omonimo racconto di Gogol', e la fitta collaborazione intrapresa sin dalla fine degli anni Venti con il drammaturgo Vasilij Škvarin. Primo direttore del LenSat fu David Gutman, già nel nucleo costitutivo del MATS. Più tardi il LenSat sarebbe stato accorpato al nascente Teatr Komedii. Tra 1931 e 1934 il MATS fu diretto da Gorčakov, laureato del Terzo Studio e fido collaboratore di Stanislavskij.

³³ Organizzato da Demidov nel 1921 (che tra 1922 e 1925 diresse anche la scuola del MCHAT), lo Studio si era emancipato nel 1925 con il titolo di Realističeskij teatr (RT; Teatro Realistico). Nel 1937 ne sarebbe stata decretata la fusione con il KT.

³⁴ Vicende e allestimenti di questi ultimi sono descritti in dettaglio nei succitati *Obrazy* dedicati a questi maestri sulle pagine di MJ.

³⁵ Particolare prestigio assunsero le produzioni dei Teatri drammatici di Samara, Saratov, Jaroslavl', Novosibirsk e Nižnij Novgorod/Gor'kij, e dei teatri di lingua russa di Kiev, Char'kov e Odessa.

³⁶ La realizzazione di appositi teatri per l'infanzia e l'adolescenza si riconnetteva ad un progetto già caldeggiato da Lev Tolstoj, che ne aveva affidato a Suleržickij quello che forse oggi sarebbe definito "piano di fattibilità". Il primo TJUZ fu fondato a Mosca nel 1920 per iniziativa di Lunačarskij, e attraverso una serie di trasformazioni e fusioni sarebbe arrivato sino ai giorni nostri, acquisendo nel secondo dopoguerra (allorché vi furono relegati maestri del calibro di Knebel' ed Efros), e nello scorcio finale del secolo, sotto la guida di Genrietta Janovskaja, una valenza qualitativa di primo piano ormai del tutto affrancata dal ristretto genere del teatro educativo. Altri picchi di questo panorama, che sin dagli inizi e nei decenni a venire si sarebbe caratterizzato per una notevole autonomia estetica e sperimentale, furono il moscovita TdD – specialmente a partire dal 1936, allorché fu elevato al rango di Central'nyj detskij teatr (CDT; Teatro Centrale per l'Infanzia) – e il TJUZ di Leningrado, sovente diretti da teorici, pedagoghi e registi di primo piano, fra i quali Aleksandr Brjancev, Natalija Sac e Boris Zon, allievo di Stanislavskij. Da qui sorsero nel firmamento attoriale fulgide stelle come Boris Čirkov e Nikolaj K. Čerkasov, l'interprete d'elezione dell'ultimo Ejzenštejn. Nel dopoguerra, fu muovendosi su questo terreno che il drammaturgo Viktor Rozov avrebbe assunto un inusitato ruolo

Teatry rabočej moloděži (TRAM; Teatri della gioventù operaia),³⁷ che avrebbero ricoperto – specie i primi – un ruolo decisivo nell’alfabetizzazione teatrale e nella formazione del pubblico.

Padri e figli: la diaspora degli Studi oltre il MCHAT

Ma nell’autunno 1924, allorché il MCHAT rientrò in patria dalla sua lunga tournée in Occidente, tutto questo era di là da venire. Nella fattispecie, la prolungata assenza della “casa-madre”, e soprattutto di Stanislavskij, aveva caricato sulle spalle dei due Studi principali il compito di reggere alla formidabile “offensiva” mejerchol’diana, attuata proprio in quel biennio e conclusasi con l’indiscussa vittoria del Maestro di Penza. E, dopo la morte di Vachtangov, le vicende del Terzo Studio avevano ben mostrato come Nemirovič-Dančenko, rimasto da solo a reggere le sorti “accademiche” del MCHAT, non fosse stato all’altezza della situazione.³⁸ fatto sta che i suoi tentativi poco convincenti – e talora sinanche affrettati e malde-

di riferimento generazionale per i giovani sovietici agli albori del disgelo. Attorno a questa nuova tipologia teatrale fiorì altresì una vasta letteratura specialistica.

³⁷ A partire dal 1925 nel movimento dei TRAM si riorganizzarono gran parte delle energie teatrali del Proletkul’t. Di fatto si trattò di circoli dopolavoristici filodrammatici, nei quali operava la gioventù delle fabbriche più direttamente coinvolta nella vita del partito. In particolare, il TRAM di Leningrado fu retto sino al 1935 da Michail Sokol’skij, che vi guidò i primi passi di Boris Ravenskich, in seguito assistente di Mejerchol’d. Nel corso degli anni Trenta i migliori tra questi collettivi avrebbero acquisito rango e riconoscimento di strutture professionali, tra cui i Teatry imeni Leninskogo komsomola (Teatri della gioventù comunista leniniana) di Mosca e Leningrado (rispettivamente, MTiLK e LTiLK), che nel secondo dopoguerra si sarebbero collocati ai vertici della produzione scenico-drammatica del Paese. In particolare, il primo si segnalò come una delle scene ove la tradizione stanislavskijano-vachtangoviana si sarebbe più radicalmente annidata e attestata per rifiorire nella seconda metà del secolo. Tra i futuri direttori e registi dei due teatri si sarebbero contati, oltre al citato Bersenev, Sof’ja Giacintova e Birman negli anni Trenta e Quaranta, Georgij Tovstonogov nei Cinquanta (al LTiLK), Anatolij Efros nei Sessanta, e finalmente (dal 1973 al 28 settembre 2019, giorno della sua morte), Mark Zacharov, al cui nome è attualmente associata questa scena moscovita, ribattezzata Moskovskij gosudarstvennyj teatr “Lenkom Marka Zacharova” (Teatro statale “Lenkom” Mark Zacharov di Mosca). Quanto al LTiLK, dal 1991 ha assunto la denominazione ufficiale di Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj teatr “Baltijskij dom” (Teatro statale “Casa del Baltico” di San Pietroburgo).

³⁸ Nel luglio 1924, in procinto di tornare in patria, Stanislavskij spedì a Nemirovič-Dančenko alcuni concitati appunti da cui traspare un misto di personale rassegnazione di fronte ai fatti compiuti (le scissioni di Primo e Terzo Studio, trattate alla stregua di “espulsioni”) e assunzione postuma di responsabilità ai fini di un ricompattamento del MCHAT di fronte alle nebulose prospettive della sua ricollocazione nel mutato panorama politico-teatrale: «Obbedisco e acconsento a tutte le Vostre misure. Distaccare il 1° Studio. È questo un malanno della mia anima che esige un decisivo intervento chirurgico. (Purtroppo, ora si chiama MCHT-2. Esso lo ha tradito sotto ogni riguardo) [...]. Recidere anche il 3° Studio: acconsento. [...] Quanto al 2° Studio, mi sono cari e c’è qualcosa di buono, ma, ma e ancora ma... Forse il cavallo e la cerbiatta tremante diventeranno una cosa sola» (cit. da David I. Zolotnickij, *Akademičeskie teatry na putjach Oktjabrja* [I teatri accademici sui sentieri tracciati dall’Ottobre], Iskusstvo, Leningrad 1982, p. 230).

stri – di fare fronte comune accorpendo gli Studi avevano viceversa acuito le loro istanze di autonomia, portando anzi di lì a poco a sancire la separazione dal MCHAT dei due principali, sia pure *sub specie* di riconoscimento di una raggiunta maturità nella continuità delle sue tradizioni.³⁹

Entrambi, in realtà, non avevano ancora mostrato un profilo produttivo netto e congruo né a quelle tradizioni né, tantomeno, al formidabile retaggio di Vachtangov. E se, come si è visto poc'anzi, il Terzo Studio avrebbe ricevuto dal *Virineja* di Popov una nuova identità e visibilità tali da giustificare la qualifica “accademica” con cui nel 1926 si sarebbe emancipato come TIV, il Primo Studio, ancorché rinominatosi con qualche albagia MCHT-2, dovette ancora dibattersi a lungo in ricerche di stili e repertorio. Sin dal 1923 si era posto infatti il problema della *leadership* dello Studio,⁴⁰ cui si era cercato di sopperire introducendo lo sterile principio della regia collettiva, ove accanto all’affermato Valentin Smyšljaev e al giovane ma ben rodato Suškevič ruotavano gli attori con maggiore anzianità, ciascuno curando una parte dell’allestimento poco curandosi degli ambiti d’intervento altrui. Ne sortirono ovviamente spettacoli assai disomogenei e tra loro affatto diseguali.

Ben presto si formarono nel collettivo due fazioni, entrambe peraltro incapaci di elaborare salde teoresi operative o anche solo programmi efficaci, e tuttavia dedite a rivolgersi reciproche accuse pubbliche. Un primo gruppo (forte tra gli altri di Bersenev, Birman, Aleksandr Čeban e Vladimir Tatarinov) si strinse attorno al direttore artistico Michail Čechov, il cui carisma attoriale e la cui personalità rifuggivano però dall’esercizio pratico della regia. Così, alla seconda “corrente” finì inizialmente per aderire, sia pure per inerzia, la maggioranza della *troupe*, raccolta attorno a Dikij, che aveva già raccolto ampi consensi nelle sue prime prove registiche.⁴¹

³⁹ Come prospettato da Stanislavskij nell’appunto testé citato, il MCHAT reagì incorporando nella propria *troupe* l’intero Secondo Studio (la «cerbiatta tremante») – allora forte, tra gli altri, di Klavdija Elanskaja, Nikolaj Chmelëv, Nikolaj Batalov, Ol’ga Androvsckaja, Il’ja Sudakov, Vera Sokolova, Mark Prudkin, Michail Janšin, Viktor Stanicyn, Michail Kedrov, Alla Tarasova e Aleksej Gribov. In questo modo, sin dalle imminenti nuove produzioni, il MCHAT poté contare su un istantaneo ricambio generazionale, che a sua volta gli garantì un’ossatura portante sulla quale, per mezzo secolo, vennero a innestarsi senza soluzione di continuità i virgulti più robusti delle sue strutture di formazione attoriale, peraltro ormai totalmente istituzionalizzate, nonché vieppiù affette da sindromi elefantache.

⁴⁰ Dopo la morte di Vachtangov il Primo Studio aveva intrapreso una *tournee* europea: in particolare, avevano ricevuto un’accoglienza trionfale le *performances* di Michail Čechov, che al ritorno ne fu nominato direttore.

⁴¹ Rientrato al MCHT nel 1917 dopo la Prima guerra mondiale, Dikij si era visto subito affidare un ruolo importante all’interno della *troupe*, ma ben presto aveva preferito lavorare con Vachtangov al Terzo Studio, dove dal 1919 aveva rilevato alcune delle parti principali negli spettacoli ivi trasposti dal Primo Studio. Da allora, Dikij si sarebbe dedicato sistematicamente alla regia – ambito in cui aveva felicemente esordito nel 1921 al Teatr-studija imeni Šaljapina (Teatro-studio Šaljapin) con la *pièce* di Arthur Schnitzler *Der grüne Kakadu* (Al pappagallo verde) – costituendo un punto di riferimento della tradizione vachtangoviana ed estendendola originalmente ai contesti più eterogenei,

Il teatro perdurò in questa situazione non meno tesa che fluida sino al 1928, perseguendo un duplice indirizzo, ove a Shakespeare (peraltro immancabile sinonimo di fallimenti per la casa-madre) si alternava un filone di tematiche sociali a sfondo etnografico. Esiti controversi ma di un qualche rilievo si ebbero, rispettivamente, in *La bisbetica domata*, *Re Lear* e *Amleto* (prodotti tra il marzo 1923 e l'autunno 1924 da vari collettivi registici capeggiati da Smyšljaev e Suškevič), nonché nei vari *The Playboy of the Western World* (Il furfantello dell'Ovest, di John Millington Synge), *Peterburg* (Pietroburgo, dal romanzo omonimo di Andrej Belyj), *Rastočitel'* (Il dissipatore, di Nikolaj Leskov), *Blocha* (La pulce, di Zamjatin da Leskov, spettacolo impreziosito dalle splendide scenografie di Kustodiev)⁴² e *Delo* (Un caso giudiziario, di Aleksandr Suchovo-Kobylin) allestiti a turno da Dikij e Suškevič tra 1923 e 1927.

Ciò stante, il MCHT-2 attinse i suoi esiti sommi nelle *performance* sceniche di Michail Čechov, che a Chlestakov ed Erik XIV affiancò altri *obrazy* di rilievo universale, primo fra tutti *Amleto*. La caotica e ingenua regia collettiva di Smyšljaev, Tatarinov e Čeban aveva inteso «contemporaneizzare» Shakespeare, presentando il Principe danese «come un eroe senza dubbi né timori, un attivo militante che sin dalla metà del secondo atto impugna la spada e non la molla sino alla fine della tragedia».⁴³ Tale concezione fu di fatto capovolta, sommersa e assorbita dall'interpretazione di Michail Čechov, il cui Principe dano-bolscevico «in collet di pelle»⁴⁴ scatenò le opposte rampogne di “accademici” e “sinistristi”.⁴⁵ Per

a cominciare dal Moskovskij evrejskij teatr (Teatro ebraico di Mosca), al quale collaborò fra 1922 e 1926 concentrandosi sulla drammaturgia yddish di Šolom-Alejchem, impegno che nel 1928-1929 gli sarebbe valso una chiamata a Haifa e Tel-Aviv per alcuni allestimenti dello Habima Theatre. Nello stesso periodo Dikij co-diresse anche alcuni spettacoli sperimentali a Leningrado con gli scenografi-registi Aristarch Lentulov e Nikolaj Radlov.

⁴² Dopo i lavori pre-ottobreschi nei teatri moscoviti (Teatr Nezlobina e MCHT), tra 1918 e 1920 Kustodiev aveva curato l'impaginazione scenica di alcuni spettacoli per i due grandi teatri musicali ex-imperiali, il Bol'šoj e il Mariinskij. Fatta eccezione per il *Blocha* del MCHT-2, ritenuto uno dei suoi capolavori teatrali, negli anni Venti Kustodiev era tornato ad operare a Pietrogrado/Leningrado, dove sino al 1927, anno della sua morte, collaborò regolarmente con il GosDrama, ed episodicamente con il BDT.

⁴³ [Valentin] Smyšljaev – [Vladimir] Tatarinov – [Aleksandr] Čeban, *K postanovke «Gamleta» v MCHT 2-m*, [Per l'allestimento di “Amleto” al MCHT-2], «Novyj zritel'», 1924, n. 44, p. 15.

⁴⁴ Basandosi su un diario dell'attore Michail Kudrjavcev, custodito al Museo del MCHAT, Smeljanskij riferisce che «Michail Čechov aveva recitato Amleto nel 1924 con un *collet di pelle*. Quando lo dissero a Stanislavskij, il suo maestro si rattristò: “Perché Miša si vuole intonare ai bolscevichi?”» (Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* [Le circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo], Artist. Režissér. Teatr, Moskva 1999, p. 130).

⁴⁵ I primi, come il prestigioso attor tragico shakespeariano Rossof, deprecarono che Michail Čechov scalzasse «quasi di proposito Amleto dal piedistallo del classicismo, costringendolo a piegarsi sino al livello comune dell'uomo medio» (Nicolaj Rossof, «*Gamlet» populjarnyj*, [Un “Amleto” popolare], in “Novyj zritel'”, 1924, n. 48, p. 13), e notando con il grande storico e critico d'arte

apprezzare il concreto veicolo e le ragioni profonde del generale turbamento recato allo *Zeitgeist* coevo da quell'Amleto, vale la pena di riportare un ampio stralcio dall'analisi appassionata che ne condusse allora Pavel Markov:

I capelli smorti se ne stanno sgraziati in ciocche dritte, gli occhi guardano acuti e angosciati; ora egli segue Polonio col fare di una spia, scrutandolo e schernendolo; ora getta le sue parole d'accusa alla madre con collera e disprezzo; nel suo Amleto vive, come una corrente lirica sotterranea, l'amore per la gente e per qualunque essere umano concreto, reale, sinanche per la madre che ha ingannato e tradito suo padre; e come un'esplosione di forze elementari, come librandosi incontro agli spettatori, risuona l'inno dei suoi monologhi, allorché scagliandoli in sala, "amando e odiando", abbattuto da un'onda lirica e da un patetismo puramente tragico, Čechov pure rimane in piedi dinanzi al pubblico e gli racconta di un uomo che sta vivendo i nostri giorni. Così Čechov ha spezzato un circolo vizioso. Egli è pervenuto alla creazione di un *obraz* generalizzato, al tempo stesso pienamente reale e ricolmo di attiva volontà. Amleto-Čechov regge con forza, nella sua mano pallida e debole, la spada che fende corpi. [...] Per recitare Amleto così, Čechov ha dovuto compiere un proprio arduo percorso creativo: dal punto ove gli uomini si battono nell'angoscia e nell'attesa, dall'inquieta sete di qualcosa che «giustifichi la vita», egli si è spinto sino a raggiungere questo Amleto risonante di dolore lirico, quest'Amleto severo che supera quel dolore. [...] Raccontare Michail Čechov è raccontare un uomo che è giunto sino a noi dall'inquieto «mondo terribile» (quale esso parve a Blok),⁴⁶ ma che ha saputo superare quella cupa tetraggine con una forza concentrata: la forza di una volontà ridesta, emozionante, inquietante, sonora. Attraversando questi anni, segnati dalla rivoluzione e dalla guerra civile, egli ci ha recato quanto di meglio vi era nel teatro russo e nell'arte russa: e questo meglio l'ha giustificato dilavandolo con zampilli extraestetici, che in questi ultimi anni ha sottoposto al fuoco e rafforzato. È questo il modo in cui Michail Čechov e la nostra realtà contemporanea si fanno eco.⁴⁷

Tugenchol'd che «la sua figurina piccola, gracile, smilza, dal volto floscio e dai lunghi capelli vizzi, con quella voce che risuona smorzata e scialba» pareva «nient'altro che un intellettuale slavo» (Jakov Tugenchol'd, «*Gamlet*» vo 2-m MCHAT ["Amleto" al 2° MCHAT], «*Žizn' iskusstva*», 1924, n. 49, p. 5), mentre secondo Stanislavskij «piuttosto che un autentico spirito tragico, in lui c'è isteria». I secondi, in singolare sintonia con quest'ultimo rilievo (peraltro Tugenchol'd non era certo estraneo agli ambienti delle avanguardie artistiche), videro Amleto-Čechov come «un moderno *citoyen*, i cui nervi non reggono alla tempesta dei tempi» (Michail Zagorskij, «*Gamlet*» vo 2-m MCHAT ["Amleto" al 2° MCHAT], «*Žizn' iskusstva*», 1924, n. 49, p. 7), un personaggio «pervaso dagli stati d'animo decadentisti dell'*intelligencija* borghese e pertanto assolutamente estraneo a noi, che stiamo costruendo un mondo nuovo!» (Vladimir Bljum, «*Gamlet*» i *kritika (vmesto peredovoj)* ["Amleto" e la critica (invece di un editoriale)], «*Novyj zritel'*», 46, 1924, p. 3). Per contro, Marija Andreeva – già attrice del nucleo fondatore del MCHT, adesso dirigente bolscevica nonché (fino al 1926) direttrice del BDT – qualche mese più tardi, avendo assistito al suddetto allestimento di *Blocha*, firmato da Dikij, avrebbe scritto a Gor'kij che «è stato uno spettacolo buono, allegro, per una volta senza stupidaggini e trucchi, ma il pubblico proletario preferisce *Amleto* con Miša Čechov».

⁴⁶ *Strašnyj mir* (Il mondo terribile) è appunto il titolo di una celebre raccolta di versi composti da Aleksandr Blok fra il 1909 e il 1916.

⁴⁷ Pavel Markov, *Pervaja studija* [Il Primo Studio], in Aa. Vv., *Moskovskij Chudožestvennyj teatr*

Rientrato a Mosca da poco, Stanislavskij, dopo avere assistito a questo lavoro dell'allievo, confidò a Knebel': «Michail Čechov è un talento possente, e non v'è compito creativo ch'egli non saprebbe adempiere sulla scena».⁴⁸ E rileggendo le riflessioni di Markov, non si può che essere portati a concordare con chi ha notato come quel «talento possente» solesse manifestarsi nella capacità «di giustificare interiormente la più brusca frattura nel comportamento del personaggio».⁴⁹

Nel 1927, con la parte di Muromskij (protagonista di *Delo*), Michail Čechov avrebbe mostrato al pubblico del MCHT-2 la sua ultima grande creazione, connotata da una suprema sintesi dinamica di tratti comico-tragici⁵⁰ – quasi a chiudere il cerchio che sei anni prima aveva iniziato a tracciare il suo Chlestakov.

Nel frattempo il conflitto interno al teatro si era incancrenito, finendo per approdare sui tavoli ministeriali, e sulle prime non bastò lo strenuo appoggio di Lunačarskij per far pendere definitivamente la bilancia dalla parte di Čechov. Dopo una trionfale *tournee* personale, in cui le truppe del BDT e del Malyj vollero rendergli omaggio ospitandolo come Chlestakov nelle proprie edizioni del gogoliano *Revizor* (L'ispettore generale), concepite come risposte *sui generis* allo “scandaloso” capolavoro scenico di Mejerchol'd presentato al TIM il 9 dicembre 1926, –

il 21 marzo venticinque tra i principali artisti del MCHT-2 dichiararono pubblicamente che avrebbero lasciato il teatro se il gruppo di Dikij non ne fosse stato allontanato; il 30 aprile la dichiarazione fu sottoscritta da altri dieci attori. [...] A causa della situazione nel teatro Čechov fu costretto a rinunciare alla proposta di Stanislavskij di compiere un viaggio in America con la troupe del MCHAT. A maggio la dichiarazione aveva raggiunto sessantotto firme: Čechov comunicò a Dikij e al suo gruppo (8 persone in tutto) che il contratto per la stagione successiva non gli sarebbe stato rinnovato. Su proposta del Narkompros, Čechov sostituì la direzione collegiale del teatro, affiancato dai vicedirettori Bersenev (per il settore amministrativo) e Suškevič (per il settore artistico). [...] Ma nel 1928 il teatro fu di nuovo avvolto in un'atmosfera di crescente insoddisfazione: le lamentele crebbero, il gruppo monolitico pro-Čechov si era ormai disgregato. A marzo Čechov si dimise, ma l'assemblea respinse le dimissioni. A maggio [...] Čechov chiese il permesso di recarsi due mesi all'estero per curarsi. Dalla Germania spedì una lettera al collettivo («Può attrarmi e spingermi alla creazione solo l'idea di un teatro totalmente nuovo, l'idea di un'arte teatrale nuova»), rivolgendo alle autorità la richiesta di fermarsi all'estero per un anno. Nell'ottobre 1928 la stampa tedesca comunicò che Čechov aveva firmato un contratto con Max Reinhardt.⁵¹

vtoroj [Il Secondo Teatro d'Arte di Mosca], a cura di Aleksandr Brodskij, Gosudarstvennaja tipografija imeni Ivana Fëdorova, Moskva 1925, pp. 162-164.

⁴⁸ Marija Knebel', *O moëm pervom učitele* [Sul mio primo maestro], «Teatr», 5, 1966, p. 107.

⁴⁹ IRSDT, I, p. 144.

⁵⁰ Parole di alto elogio per questa creazione furono espresse fra gli altri da Mejerchol'd e Ol'ga Knipper-Čechova.

⁵¹ Viktor Gromov, *Michail Čechov*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 154-155, 157

In Occidente Čechov avrebbe continuato a condurre un'intensa attività attoriale,⁵² pedagogica e teoretica, promuovendo in molti Paesi la formazione di Studi di varia natura e complessione, e continuando a sviluppare per suo conto tutto un filone – forse il più radicale – del “sistema” di Stanislavskij.⁵³

⁵² Soprattutto negli Stati Uniti, dove si sarebbe trasferito definitivamente nel 1939, Čechov avrebbe prestato con crescente frequenza il proprio magistero attoriale all'industria cinematografica – ambito nel quale peraltro aveva debuttato sin dal 1913 – riuscendo a inserirsi con discreto successo e continuità anche nello *star system* hollywoodiano.

⁵³ Preziosi sono al riguardo i verbali rielaborati e raccolti in *Uroki Michaila Čechova v Gosudarstvennom Teatre Litvy. 1932 god.* [Lezioni di Michail Čechov presso il Teatro Statale della Lituania. Anno 1932], a cura di Antosė Adomaitytė e Andrzej Guobis, GITIS, Moskva 1989. Per una breve ricognizione degli aspetti evolutivi a cui Cechov sottopose il “sistema” di Stanislavskij, il lettore italiano può utilmente ricorrere a Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio 1993, pp. 98-119.

Esplorare la commedia romantica shakespeariana al Silvano Toti Globe Theatre di Roma

Conversazione con Loredana Scaramella (parte prima)

Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

Nel cuore di Villa Borghese sorge, fin dal 2003, la replica di un teatro elisabetiano, il Silvano Toti Globe Theatre, nato da una felice intuizione di Gigi Proietti che lo propose come dono alla città di Roma in occasione delle celebrazioni per i cento anni dalla trasformazione dell'aristocratico parco in giardino pubblico. Walter Veltroni, allora sindaco, accolse con grande entusiasmo il suggerimento e la Fondazione Toti, con atto di moderno mecenatismo, finanziò il progetto: dopo appena tre mesi di lavori il teatro era diventato una realtà. Fu inaugurato, a settembre, con un allestimento di *Romeo e Giulietta* per la regia di Gigi Proietti, che ne è stato il direttore artistico fino alla sua recentissima scomparsa, e da allora la sua lunga stagione estiva, da giugno a ottobre, non si è mai interrotta. Il Silvano Toti Globe Theatre si è conquistato, in poco più di tre lustri, la fama di luogo di elezione per le messe in scena di Shakespeare in italiano, andando ad affiancare il festival shakespeariano di Verona¹. In questo spazio così diverso dalle tradizionali strutture architettoniche delle sale teatrali italiane Loredana Scaramella, regista, attrice e autrice, ha avuto la possibilità di lavorare e sperimentare fin dalle prime stagioni². Con lei si intrattengono in conversazione Maddalena Pennacchia (Università

¹ Per uno studio sul Silvano Toti Globe Theatre (da qui in poi abbreviato, ove possibile, in STGT) nel contesto degli eventi e dei luoghi dedicati a Shakespeare in Europa vedi Lisanna Calvi, Maddalena Pennacchia, "Festivalising Shakespeare in Italy: Verona and Rome", in Nicoleta Cinpoes, Florence March e Paul Prescott (a cura di), *Shakespeare on European Festival Stages*, Bloomsbury Arden Shakespeare, London (in stampa).

² Loredana Scaramella lavora per il teatro e la televisione unendo all'attività di attrice quella nel campo della regia, del casting e della scrittura. Ha collaborato con alcuni fra i protagonisti della scena sperimentale romana tra i quali Mario Ricci e Giuliano Vasilicò, con Benno Besson, con Peppe Barra e Lamberto Lambertini, con Ennio Coltorti, Luca De Fusco, Giancarlo Sepe e con Gigi Proietti. Ha firmato insieme a Giorgio Tirabassi *Infernetto*, e con Carlo Ragone *Intestamé*. Nel 2020 ha tradotto e diretto *Amleto - uno studio* per la compagnia Golden giovani, che ha poi adattato per la piattaforma Zoom durante il lockdown. Al Silvano Toti Globe Theatre, oltre agli spettacoli di cui in questa intervista, ha affiancato Gigi Proietti nel 2003 e nel 2013 per *Romeo e Giulietta* e nel 2016 per *Edmund Kean*, e ha ideato, nel 2015, *Playing Shakespeare*, lezione spettacolo sul teatro elisabetiano. Ha avuto

Roma Tre), anglista, shakespeariana e direttrice dell'Archivio Silvano Toti Globe Theatre³, e Fabrizio Deriu (Università di Teramo). La prima parte dell'intervista, raccolta nello scorso ottobre al termine delle repliche della *Dodicesima notte* andata in scena nella stagione 2020, è dedicata a questa recente produzione; la seconda parte, che uscirà nel prossimo numero, ripercorrerà a ritroso le regie delle precedenti stagioni.

Maddalena Pennacchia: *Loredana, è un piacere per me tornare a parlare del tuo lavoro al Silvano Toti Globe Theatre⁴! Dal tuo debutto registico in questo teatro nel 2006 hai sviluppato un percorso molto ben definito, che ti ha consentito di esplorare, con grande sensibilità, acume e originalità, la commedia di Shakespeare e in particolare le cosiddette "commedie romantiche", non solo attraverso le regie ma anche tramite il processo di traduzione e adattamento: Molto rumore per nulla (2006, e in nuovo allestimento 2014), Come vi piace (2007), Il mercante di Venezia (2008, e in nuovo allestimento 2016), La bisbetica domata (2018), e il recentissimo La dodicesima notte (2020). Un percorso che ha avuto un notevole successo di pubblico, anche solo a giudicare dalle statistiche; per Molto rumore, per esempio, parliamo di 72.000 spettatori, tra la prima produzione e le sei riprese: sono cifre da stadio⁵. Queste tue regie sono state, come si diceva, parte della programmazione artistica del STGT. Vuoi raccontarci cosa ha significato per te lavorare per tutti questi anni in questo specifico teatro?*

Loredana Scaramella: La prima volta che sono entrata in quello che oggi è lo spazio del Globe, il teatro non c'era. C'erano solo tronchi di quercia tagliati e operai al lavoro. Tre mesi dopo, ecco la prima presentazione al pubblico di *Romeo e Giulietta* con la regia di Proietti, avvenuta durante la "Notte Bianca" del 2003. Un improvviso fluire di persone incantate, credo per l'armonia che nasceva fra le parole dette e il luogo che le conteneva, immerso nella natura della villa. Era una prova aperta, in una delle fasi del lavoro più interessanti. La scena era la seconda del secondo atto, la scena del balcone. Fino a quel giorno nulla da dire,

mandato di rappresentare il Silvano Toti Globe Theatre come *keynote speaker* alla Conferenza internazionale della European Shakespeare Research Association tenutasi all'Università Roma Tre (9-12 luglio 2019; <<http://esra2019.it/keynote-lectures/>> ultimo accesso 14 novembre 2020).

³ <<https://bacheca.uniroma3.it/archivio-globe/chi-siamo/>> ultimo accesso 14 novembre 2020.

⁴ Maddalena Pennacchia, "But not love [...]": *An interview with Loredana Scaramella about her translation, adaptation and direction of La bisbetica domata (The Taming of the Shrew) at the Silvano Toti Globe Theatre in Rome (2018)*, «Journal of Adaptation in Film & Performance», 12, 1 (2019), pp. 91-106.

⁵ Le statistiche, a cura di Alessandro Fioroni, organizzatore generale del STGT, sono consultabili presso l'Archivio Silvano Toti Globe Theatre.

tutto corretto, ma nessuna grande emozione era stata messa in gioco. Quella sera Alessandro Averone, che in quell'edizione interpretava Romeo, intuì una possibilità e spinto da un'euforia impreveduta saltò verso il balcone, salì senza appigli e raggiunse Giulietta fra l'entusiasmo del pubblico. Un movimento canonico, quasi banale. Ma in quel salto c'è tutto il senso di questo teatro, che non esiste senza rischio, che costringe l'attore a una nudità in cui le sue tecniche e la sua anima vengono smascherate, in cui non sono ammesse scappatoie tecnologiche o piccole passioni. Così nello stile, così nei temi. Quelli offerti dal teatro di Shakespeare ci costringono a confronti che ci fanno riflettere, cambiare, crescere come artisti e come persone. Ma anche il pubblico del Globe, trasversale, con gradi di cultura differenti, ha capito l'importanza dell'occasione e in questi anni ha portato un elemento in più all'alchimia di una comunicazione irripetibile data la peculiarità dello spazio: la sua partecipazione attiva, il suo piacere ad immaginare insieme.

Pennacchia: Hai accennato al pubblico “trasversale”, un elemento identificativo del STGT, che in questo senso si inserisce in una linea internazionale di esperimenti di divulgazione del teatro shakespeariano, come, per esempio, il famoso “Shakespeare in the Park” al Delacorte Theatre di Central Park, New York, lanciato nel 1957 da Joseph Papp. Anche lo Shakespeare’s Globe di Londra, inaugurato nel 1997 – la più importante (e controversa) ricostruzione della playhouse che la compagnia di Shakespeare fece sorgere sulla riva Sud del Tamigi nel 1599 – nasce su impulso di un visionario americano trafelatosi nel Regno Unito negli anni Cinquanta, Sam Wanamaker, a sua volta ispirato da personalità straordinarie della storia teatrale inglese del calibro di William Poel⁶. E tanti sono i teatri sparsi per i cinque continenti che, nel relazionarsi a quel prototipo circolare, rendono omaggio a Shakespeare sposando una “filosofia” democratica che quella forma “abbracciante”, per così dire, suggerisce.

Scaramella: Nel mio percorso al Globe di Villa Borghese quello che mi ha appassionato è proprio il tentativo di far rivivere la dimensione trasversale e popolare del teatro elisabettiano, capace di coniugare diverse classi sociali e, nel contempo, grazie anche alla musica, il recupero di una zona di partecipazione alla festa che fa parte della nostra tradizione e che è resa più semplice dall'as-

⁶ Molto vasta è la bibliografia relativa al dibattito sulla ricostruzione del Globe di Londra. Ci si limita qui a segnalare gli ormai classici Stanley Wells (a cura di) *Shakespeare Survey. Shakespeare and the Globe*, vol. 52, Cambridge University Press, Cambridge 1999; Christie Carson, Farah Karim-Cooper (a cura di), *Shakespeare’s Globe: A Theatrical Experiment*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

senza della quarta parete. Una scelta che reputo importante in questo senso è che il mondo della storia non ci abbandoni per tutta la durata dello spettacolo. La condizione di fruizione di un universo scenico allargato è enfatizzata nei miei allestimenti dall'assenza dell'intervallo, trasformato in un *entr'acte* musicale durante il quale la vita continua sul palcoscenico, spiata ma soprattutto condivisa con gli spettatori che si aggirano nel parterre, ballano, ascoltano e in qualche modo interagiscono con gli attori-cantanti. Così è stato per *Molto rumore per nulla*, *Il mercante di Venezia*, *Come vi piace* e *La bisbetica domata*. Questa dimensione, che ricorda le feste e i carri che hanno preceduto i teatri elisabettiani, è anche molto vicina ad un teatro di partecipazione che ha avuto grandi esempi e successi negli anni Settanta: dal Teatro Camion di Carlo Quartucci al *Masaniello* di Elvio Porta e Armando Pugliese, allestito sotto una tenda con l'aiuto di carri in cui la prossemica del teatro ottocentesco basata sulla contrapposizione poltrona-palco veniva scardinata fino ad arrivare ad un corpo a corpo da concerto pop. Credo che lavorare al STGT mi abbia appassionata anche grazie alla continuità con questo teatro di attori e di corpi e a un gusto per la contaminazione dei generi che appartiene al periodo della mia formazione. Dopo le collaborazioni con Mario Ricci e Giuliano Vasilicò, esponenti di spicco del teatro di sperimentazione, e dopo l'incontro con il teatro popolare e antico di Peppe e Concetta Barra, ho lavorato moltissimi anni con Proietti, che della contaminazione ha fatto il suo segno stilistico, soprattutto in *A me gli occhi please*, "a solo" rutilante, premiato da un numero inaudito di repliche in un Teatro Tenda gremito. Lo spettacolo lo ha staccato dal teatro più tradizionale per trasformarlo in quello che oggi si direbbe un *performer*. In tempi in cui il misto, il promiscuo non era certo al primo posto nella gerarchia teatrale, lui, allampanato e simpatico, irresistibilmente talentuoso, dotato di una musicalità rara ma non esattamente il *cliché* del primo attore, insieme a un autore che ha giocato una parte centrale in quel momento della sua carriera, ovvero Roberto Lerici, autore ma anche poeta, editore e uomo di cultura in senso più generale, costruisce per sé una sorta di mondo che prima di lui non c'era. Proietti ha fatto scuola, ma l'invenzione rimane tutta sua perché legata indissolubilmente a un talento che era e rimane assolutamente personale, irripetibile, fatto di musicalità, virtuosismo vocale, umorismo, intelligenza dei testi e ascolto di quello che si muove nel mondo intorno, ma senza pedanteria, rendendo sempre il materiale fruibile trasversalmente. Per quanto distante Gigi sia stato nella maggior parte della sua carriera da Shakespeare, in questa promiscuità e in questa mescolanza dei generi, come nell'attenzione al presente, è veramente molto shakespeariano. E certamente mi ha segnata condividere con lui per anni l'amore per un teatro essenziale, che qui più che mai ha trovato modo di esprimersi.

Pennacchia: *La tua Bisbetica si chiudeva con una canzone dal titolo molto significativo: Illusione di Bixio-Cherubini del 1940. C'è "illusione" anche nella Dodicesima notte?*

Scaramella: La parola illusione, che mi sembra particolarmente adatta a questo testo, ha in sé una etimologia sulla quale a volte non ci soffermiamo abbastanza. Il termine illusione è spesso usato nell'accezione di inganno. In effetti c'è una parte giocata dall'inganno nella storia che viene raccontata nella *Dodicesima notte*, ma "illusione" porta con sé anche il principio del *ludus* e dell'*in-ludere*, "portare nel gioco", che è per me all'origine del pensiero di questa messa in scena. L'illusione, in questo senso preciso, caratterizza l'allestimento. Alcune tracce di giochi infantili, come il girotondo, vi appaiono molto evidenti, come anche i giochi solitari di movimento degli attori, una remota citazione del nascondino o "mosca cieca" nell'uso dei veli, i giochi di parole – assonanze, rime, allitterazioni – il gioco fisico per eccellenza che è la danza. Il lato ludico della messa in scena non ha radici nel tradimento e nell'inganno, non è illusoria in quanto cerca di mettere in scena l'illusione della vita, ma crea invece un gioco per gli attori, fruibile in una dimensione altrettanto ludica da parte del pubblico.

Pennacchia: *Ecco... il pubblico! Cosa ha significato per te in questa stagione contrassegnata dal Covid-19?*

Scaramella: Il pubblico, nella dimensione speculare cui stavo accennando, è invitato dagli spalti, dai palchi e dal parterre ad entrare in un gioco collettivo. Questo senso della collettività è molto importante in un momento in cui siamo costretti per necessità a ripensare alla dimensione delle nostre relazioni con il mondo, soprattutto a quella spaziale, che però non dovrebbe limitare la partecipazione. Possiamo essere limitati nello spazio e al contempo non limitati nella partecipazione. Questo allestimento è nato con regole precise di distanziamento e di non promiscuità. Un testo che parla di desiderio fisico chiamerebbe nella *performance* rapporti un po' più caldi dal punto di vista della vicinanza eppure, nonostante questo limite, la dimensione del gioco e della rappresentazione hanno intensificato il valore di queste distanze in senso narrativo e non in senso limitativo. Probabilmente per il pubblico questa energia compressa ma investita che caratterizza le due ore di spettacolo senza intervallo corrisponde all'euforia dello stare insieme, frenata in questi mesi passati e probabilmente in parte anche nel nostro prossimo futuro, ed è un'euforia partecipativa. Io trovo che questa sia una testimonianza importante di come il teatro, anche quando è un teatro di intrattenimento – per quanto internamente Shakespeare sia sempre ricco di temi profondi anche quando il genere è quello della commedia – ci consenta di

lavorare sul nostro presente e di offrire al pubblico un'occasione non soltanto di riflessione ma di esperienza. Nell'allestimento della *Dodicesima notte* c'è modo di esperire lo stare insieme nonostante il distanziamento sociale, nonostante la separazione che caratterizza gli attori in scena e il pubblico in sala. È qualcosa di fortemente legato al nostro presente ma che è connesso ad una riflessione più ampia sulla partecipazione, che è fondante del teatro. E non è un caso che appunto la parola "illusione" mi sembri così importante. In questo caso *in-ludere* significa portare nel gioco e tenere in gioco la vita.

Fabrizio Deriu: *Segno nitido di questa tua messa in scena è appunto la presenza costante, dall'inizio alla fine dello spettacolo, di tutti i personaggi in scena e in vista, ciascuno con una sua partitura gestuale e spaziale che non esiterei a definire, come tu stessa in qualche modo già accennavi, coreografica. Questo è evidente non solo in quei momenti in cui tutti i personaggi insieme, agendo come un vero e proprio coro, eseguono uno schema di movimenti ritmici coordinati impiegati per scandire il passaggio da una sezione all'altra del racconto, ma anche nelle singole scene dialogiche in cui l'interazione fra i personaggi sembra sempre sul punto di trasformarsi in una danza, quando ciò non accade davvero, ad esempio nei duelli e nei corteggiamenti. Quanto e perché è importante questa dimensione nella tua lettura scenica della Dodicesima notte?*

Scaramella: Penso che parlare di dimensione coreografica sia perfino limitante. Sempre, ma in particolare nella *Dodicesima notte*, ho pensato centrale la dimensione fisica nella mia scrittura di scena. Vengo da un percorso molto misto. Ho studiato danza per parecchi anni da bambina e fino all'adolescenza, e penso che sia stato il mio ingresso nel mondo dello spettacolo e dell'espressione artistica. Questo mi rende sempre molto sensibile a tutto quanto è possibile raccontare con un corpo in scena. È interessante coniugare questa necessità con un materiale come quello shakespeariano che è fortemente legato alle parole. Ma le parole di Shakespeare sono carnali, materiche, destinate a creare ambienti e mondi, persone, costumi, mai parole finalizzate a un racconto troppo astratto. E i corpi che le dicono sono coinvolti. Le parole di Shakespeare richiedono corpi vivi e in movimento in questo e in qualunque spettacolo. Penso che ci sia qualcosa che debba mettere in moto il muscolo esterno insieme a quello interno, il muscolo cuore che ci muove e ci fa vivere. In questo spettacolo trovo che il lato ludico, come dicevo appunto – il lato dell'illusione intesa come trascinamento nel *ludus* – abbia enfatizzato questa dimensione fisica perché si entra in una zona in cui la rappresentazione ha bisogno di una marca leggibile dall'esterno. Anche se non perfettamente identificati ci sono giochi infantili; uno più evidente di tutti: il "rondello". Il rondello è un'antica forma musicale con una strofa che ritorna, che accompagnava un ballo in tondo, che nella forma vulgata diventa il gioco

del girotondo. Cosa c'è di più giusto che non un movimento circolare che alluda al mondo in un posto che si chiama Globe? Una "O" di legno in cui l'energia che emana dallo spettacolo viene enfatizzata dal moto degli attori che girano in tondo sul quadrante di una sorta di meridiana che somiglia alla campana, quel gioco che tutti conosciamo che si chiama anche Settimana o Mondo e si fa disegnando per terra con i gessi sette caselle su cui si salta passando da una figura all'altra. In realtà qui si gioca in cerchio: il gioco è frutto dell'ideazione dello spettacolo che determina l'adattamento diviso in un prologo (una notte di tempesta) e dodici ore scandite da rondelli musicali che portano a movimenti che ridefiniscono lo spazio scenico. È la messa in opera di una riflessione sul tempo: si gira e ci si ferma per raccontare che cosa accade in queste stazioni. Il gioco modifica la struttura fluida del testo di Shakespeare e la riscrive in una ritmica che è quella dello spettacolo, ed è una ritmica sempre crescente che porta ad una specie di enfaticizzazione del materiale racchiuso nel quinto atto, in cui tutte le storie vengono a concludersi in una tessitura sfrenata, quasi un nodo che si scioglie all'improvviso e che nel ritmo e nel movimento degli attori vede la sua messa in atto. Tutto questo richiede un grosso lavoro, anche perché gli attori che hanno preso parte a questo spettacolo non sono dei ballerini ma attori con una notevole predisposizione al movimento e una capacità di sposare un progetto che è il frutto di un lavoro fatto a monte con il maestro dei movimenti di scena che con me disegna lo spettacolo, Alberto Bellandi, e con la coreografa Laura Ruocco. Entrambi sono stati i miei partner nella gestazione che ha preceduto la messa in scena. Per i problemi legati al Covid, alle limitazioni dei contatti, questa volta più che ogni altra era necessario arrivare con un'idea molto chiara e poco flessibile. Sapevo che non avrei avuto il tempo e neppure il modo di modificarla per mettere in scena un testo che ha di solito caratteristiche un po' diverse, un testo legato all'intimità, al contatto fisico, al desiderio. Tutte cose che abbiamo cercato di rappresentare diversamente rispetto a quello che sarebbe accaduto se i tempi non fossero stati questi.

Deriu: *Mi è sembrato di cogliere, nei costumi e nel trucco, anche se tutt'altro che spinto, un qualche riferimento ad atmosfere del tipo di quelle proposte da film come The Rocky Horror Picture Show. Tu stessa, nella presentazione dello spettacolo, accenni a una mescolanza di "materiali diversi e contaminati": elementi comici, onirici, filosofici, surreali e psichedelici che generano una sorta di cortocircuito tra registri molto diversi. Si potrebbero evocare categorie convenzionali come colto e pop, letterario e trash; ma poiché siamo in un Globe mi vengono in mente le nozioni di teatro «sacro», «ruvido» e «immediato» rese celebri dal più shakespeariano dei registi del teatro di ricerca della seconda metà del Novecento, Peter Brook.*

Scaramella: Proprio perché siamo al Globe e ci troviamo in una contingenza di questo tipo, direi che due dei termini che segnano la riflessione di Peter Brook sono veramente inevitabili e penso che ci sia di fondo nella dimensione popolare di questo teatro una vocazione ruvida radicata nella comicità. Nel testo c'è una trama parallela a quella romantica, una trama fortemente comica molto valorizzata da me e dagli attori – ad esempio attraverso il risalto dato al personaggio di Fabian (Paolo Giangrasso) – perché penso che sia una quota parte non indifferente del fascino di questa commedia, e comporti anche delle riflessioni sottili, come sempre quando ci si confronta con le zone comiche di Shakespeare e dei grandi autori. In realtà però questo momento di intrattenimento è per così dire inquadrato in una struttura rigida che riporta a un uso dei corpi centrale nell'allestimento. La distanza alla quale sono assoggettati, la ritualità dei movimenti, la prossemica che viene messa in atto rimanda ad una riflessione sul nostro passato prossimo e sul presente che colpisce nel profondo. Penso che questa forma determini nello spettatore una sorta di microrivoluzione interna, in cui è spinto ad accettare una convenzione di movimento ibrido: non è danza e non è movimento naturalistico, ci sono degli elementi di commedia dell'arte ma è tutto molto contenuto in una struttura che cerca di ricomporre il disegno di un'umanità distanziata ma partecipe. Oltre agli esperimenti di contaminazione di Proietti, cui accennavo prima, ho attraversato, dopo i miei studi di danza, mondi teatrali variegati: negli anni Settanta Mario Ricci, Giuliano Vasilicò e Carmelo Bene col quale non ho lavorato ma sono stata spettatrice privilegiata di prove, scritture, allestimenti che mi hanno formata a livello di gusto, di concezione dello spettacolo. Esperienze che mi hanno spinta sempre più a pensare alla messa in scena come forma poetica, come qualcosa che dovesse coniugare generi diversi nel produrre un avvenimento coeso nonostante l'eterogeneità dei materiali che vi confluivano. In questo caso specifico il desiderio era quello di staccarmi dalla ricostruzione di un'epoca. Il racconto e lo slittamento di fascinazioni contenuto nel testo mi sembra non limitato al momento storico in cui venne scritto ma familiare certamente al passato, al presente, a noi, ma soprattutto al futuro. È molto umano quello che accade: il distillato di una grande lezione sull'innamoramento, più che sull'amore, su come noi proiettiamo le nostre fantasie, su come dalle nostre stesse fantasie e dai nostri desideri veniamo governati. Tutto questo mi faceva pensare che il luogo ideale dell'allestimento fosse una specie di circo fantastico e onirico, un mondo interno più che un mondo esterno, un mondo come quello che possiamo tutti noi portarci dentro, fatto di fantasie, immagini che ci sono piaciute, associazioni libere. La contaminazione è legata al fatto che dentro di noi associamo con grandissima libertà. L'inconscio è più libero di quanto non lo sia la nostra immaginazione in stato di veglia. Per questo usavo la parola "onirico". E devo dire che la collaborazione con Susanna Proietti per quanto

riguarda i costumi e con Fabiana De Marco per la scenografia mi ha aiutata. Sulla proposta mia e di Alberto Bellandi di lavorare sullo Steam Punk, che è già di per sé uno stile fatto di contaminazioni, abbiamo aggiunto degli elementi che servissero ad esaltare l'aspetto meccanico del passare del tempo e a restituire un carattere di drammaturgia al costume e quindi fossero tutt'uno con i personaggi. Così sono un po' settecenteschi i due gemelli Viola e Sebastiano, che sembrano uscire da un mondo ibrido, post mozartiano, goldoniano ma con una poesia tutta cinquecentesca. Raccontano qualcosa che ha a che fare anche con il loro essere stranieri, selvaggi ma eleganti. Invece Feste, il *fool*, è postumo rispetto a tutto quello che accade. Il suo costume è ultramoderno, quasi una creatura meccanica. Il personaggio è in qualche modo il contenitore di tutto il racconto, è colui che lo interpreta, che nel nostro allestimento dà inizio alla storia e in qualche modo la chiude, facendo una riflessione dopo che le vicende dei vari personaggi hanno portato a quella composizione tipica della commedia. Qui abbiamo tre matrimoni, tre coppie destinate a portare avanti la vita, ma in realtà Feste chiude con una riflessione che lo rende un po' parente di Jacques e di Amleto. Parla delle fasi della vita e della morte, del senso di quello che siamo nel nostro passaggio su questa terra.

Deriu: *La musica, rigorosamente dal vivo, gioca un ruolo fondamentale, come sempre nelle tue regie.*

Scaramella: Certamente il lavoro con i musicisti è qualcosa che rende particolarmente felice il momento della preparazione dello spettacolo perché la musica, oltre ad essere un elemento che aiuta il pubblico ad entrare nei climi del racconto, gli attori ad entrare nel clima della scena, è anche un carburante meraviglioso per creare la sensazione di essere insieme. La musica è veramente il comun denominatore di un gruppo. Così come la pizzica per *Molto rumore per nulla* e il tango nel *Mercante di Venezia*, diventa un po' l'anima dello spettacolo. Molti hanno detto che la mia regia ha trasformato *La dodicesima notte* in un'opera rock. In realtà io non avevo un'intenzione così definita. Volevo una musica molto attinente agli umori del momento, senza una restrizione stilistica a priori, che contaminasse temi popolari, danze matrimoniali, scritture nobili – vedi il madrigale in apertura legato al tema della melanconia ed eseguito da Antonio Sapio (Valentino) – e non, legandoli ad una cifra comune che è poi emersa musicalmente anche grazie a Mimosa Campironi, autrice di quasi tutte le canzoni, e all'incontro con Alessandro Luccioli, percussionista e batterista, che ha attraversato il tessuto dello spettacolo trascinando il pubblico e gli interpreti come un pifferaio magico insieme agli altri membri del Quartetto William Kemp: Adriano Dragotta (violino e direzione), Daniele De Seta (chitarre) e Daniele Ercoli (contrabbasso). La composizione e le prove musicali che hanno

avuto luogo in parallelo all'allestimento dello spettacolo sono state uno stimolo molto forte per gli attori, tanto che alcune soluzioni sono nate direttamente in prova. Molto del lavoro fatto dai musicisti con Carlo Ragone che interpreta Feste è frutto di collaborazione, di invenzione e di provocazione reciproca. Il numero di ingresso di Malvolio, interpretato da Federigo Ceci, era invece già definito coreograficamente. È una delle ipotesi a tavolino che è stata portata in scena con pochissime modifiche e con grande soddisfazione, perché il modello di danza indiana alla quale mi ero ispirata per l'incontrollata dimostrazione d'amore di Malvolio mi aveva catturata dal primo istante.

Deriu: *Hai menzionato alcuni degli interpreti, e allora approfitto dello spunto per una nuova domanda. La scenografia si limita a dodici sedie e poche altre, minimali, attrezzerie; rari e scarsamente invadenti gli effetti di luce. Insomma tutto il gioco si regge – perdonami il calembour – sul gioco preciso, energico, elegante e felice degli attori, bravissimi. Il pubblico lo percepisce e gli applausi finali, anche con gli spalti pieni men che a metà per le restrizioni dovute alla pandemia, sono sempre un momento intenso e gioioso. Vorrei chiederti di dirci qualcosa di più sulla compagnia e sul processo attraverso il quale questo spettacolo ha preso forma.*

Scaramella: Questo spettacolo è partito da una mia idea molto precisa, elaborata con Alberto Bellandi, Laura Ruocco e poi rifinita con la collaborazione di Mimosa Campironi, e con Adriano Dragotta che è autore di alcuni brani e arrangiamenti. E senza dimenticare il contributo di Daniele Patriarca (sound designer), Umile Vainieri (light designer) e Francesca Visicaro (aiuto regia). Pur avendo il proposito di mettere in pratica quanto avevamo studiato e immaginato a tavolino, nessuno di noi ha rispettato questa regola. Ovviamente l'idea dello spettacolo è rimasta costante ma per me, come per chi collabora con me, è impossibile non lavorare in ascolto e in collaborazione con gli attori. La compagnia non è nata per questo spettacolo. Nel suo nucleo più vasto continua a lavorare insieme dal 2006, l'anno della mia prima regia al STGT con *Molto rumore per nulla*. Alcuni all'epoca erano giovanissimi, come Mauro Santopietro, il Ser Tobia della *Dodicesima*, che ha debuttato con il ruolo di Benedetto ad appena ventitré anni. È passato del tempo e in questo caso, dal mio punto di vista, è stato interessante non distribuire secondo la regola, cosa che mi avrebbe inflitto una noia non indifferente e forse l'avrebbe inflitta anche agli interpreti, ma cercare di proporre dei ruoli che non fossero così automaticamente giusti per coloro che li dovevano interpretare. Certo non arrivando al *miscasting*. Una parte della mia vita professionale la dedico al casting e penso di riuscire a distinguere una giusta distribuzione, ma le giuste distribuzioni non sempre sono le più interessanti. Quindi si è partiti con molti ostacoli, che credo siano un grande condimento per

un nuovo spettacolo. L'ostacolo della distanza da osservare è stato interessante. Gli attori sono tutti sempre in scena e non è facile, sia dal punto di vista psicologico – scattano pudori e timidezze imprevedibili – sia dal punto di vista dell'uso dello spazio. È un problema quasi animale quello della responsabilità condivisa di un luogo, ma è la caratteristica dello spettacolo che volevo fortemente. Dopo tutti questi mesi di isolamento desideravo un momento scenico in cui il pubblico potesse vedere un gruppo di persone che lavorano insieme. Senza toccarsi, ma insieme. Mi sembrava giusto e necessario. È stata una parte del lavoro frustrante per certi versi perché l'inclinazione era quella ad una prossemica più abitudinaria e però questo ci ha portato a scoprire gesti diversi, il valore della distanza, a recuperare quello che è la dimensione dei rapporti su una scena come quella del STGT. E poi ha portato gli attori a confrontarsi con forme di movimento alle quali non erano abituati. E non è soltanto il movimento. Questi rondelli che si svolgono in scena richiedono un coordinamento e una sequenza mnemonica molto più complessa di quella che è necessaria per mettere insieme le battute ed è stata una sfida che alcuni hanno all'inizio subito e poi cavalcato, godendo nel superare l'ostacolo e nel creare qualcosa che a livello visivo e di impatto suona un po' come una danza ma in realtà è un ibrido. Perché a parte alcune brillantissime eccezioni (impossibile ignorare la straordinaria duttilità scenica di Carlo Ragone, di Federico Tolardo/Ser Andrea Guanciamolle, dello stesso Mauro Santopietro e di tutto il cast femminile) anche i corpi che la interpretano sono corpi normali, per la maggior parte non attrezzati: sono corpi che si sono resi disponibili per un racconto di questo tipo. Quello di una presenza in uno spazio limitato, con movimenti scelti e elaborati personalmente, coordinati da chi si occupa del movimento di scena e delle coreografie.

Pennacchia: *Torniamo ai personaggi. Nel testo drammatico Sebastiano sembra poco caratterizzato da Shakespeare, dal momento che la sua ragion d'essere da un punto di vista della trama pare principalmente legata alla risoluzione dei conflitti attraverso il meccanismo della sostituzione (di Cesario che può così tornare ad essere Viola). Eppure, nonostante siano pochissime le sue battute, egli assume rilievo come potenziatore del tema della fluidità di genere sessuale attraverso il suo rapporto con Antonio. Questa coppia, infatti, ci fornisce una prospettiva privilegiata sull'intera commedia, come hanno notato, fra gli altri, sia Stanley Wells con Roger Warren che, ultimamente, Emma Smith⁷. Tu hai trovato una soluzione "fisica" per mettere a fuoco nella performance questa*

⁷ Roger Warren, Stanley Wells, "Introduction", a William Shakespeare, *Twelfth Night*, a cura di R. Warren and S. Wells, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford 1994, pp. 1-76, e in particolare pp. 39-42; Emma Smith, "Twelfth Night", in Ead. *This Is Shakespeare. How to Read the World's Greatest Playwright*, Pelican Books, London 2019, pp. 177-92.

dinamica cruciale, che invece è come sfocata al livello di testo drammatico, in un modo molto personale e in linea con la tua cifra stilistica. Ce ne parli?

Scaramella: Sebastiano è in apparenza un personaggio strumentale, funzionale, secondario. In realtà è lo specchio delle due relazioni ambigue che si raccontano tra Viola/Cesario e Olivia e Viola/Cesario e Orsino. Il Duca e la Contessa sono attratti da una strana creatura che ha un'identità di genere smottante. In Sebastiano questa natura fluttuante della sessualità è più evidente perché Sebastiano la vive in prima persona e scopertamente. Con grande velocità lo vediamo cedere all'insistenza di Antonio come a quella di Olivia. Siamo di fronte a un'anima sensibile: Sebastiano piange, molto. È un gesto al quale noi ormai siamo abituati, ma le lacrime maschili fino a pochi anni fa erano tabù. *Gli uomini non piangono mai!*, così si diceva ai bambini. Non è più vero per fortuna, perché vuol dire che c'è un accesso alle emozioni più libero anche per gli uomini. È appunto questa natura femminile che viene raccolta e salvata dal pirata Antonio, che è veramente un amante protettivo, colui che si prende cura di Sebastiano e al quale Sebastiano cede per gentilezza, non per amore ma per cortesia, con una velocità pari a quella con cui accetta la incomprensibile passione che Olivia manifesta per lui. Sebastiano sembra la forma passiva di quell'intraprendenza che leggiamo in Viola, ce la racconta e ci ricorda come Viola possa essere possibile. L'unità di queste due personalità produce un soggetto equilibrato ma ognuno si ricomporrà come un ermafrodito spaccato in due di platonica memoria con un altro uomo e con un'altra donna. Antonio invece è il vero protagonista di questo racconto d'amore, forse uno dei pochi veri amanti, pieno di abnegazione, capace di rinunciare alla stessa libertà per difendere l'amato. Mi piaceva che la storia di questa coppia si raccontasse con la connotazione di una sensualità morbida ma piena di un Eros che è contemporaneamente maschile e femminile e mi sembra che la *bachata* e la *salsa* siano la musica giusta. Questo amore fatto un po' di leggerezza chiamava una danza che di solito prevede un contatto, e cercando una soluzione al problema con Laura Ruocco, Giulio Benvenuti (Sebastiano), e Gabrio Gentilini (Antonio), e con il maestro di salsa, Stefano Scaramella, abbiamo pensato a qualcosa che congiungesse questi due corpi nel momento in cui danzano. Siamo partiti da bacchette e tubi di caucciù poi Giulio, che ha una grande inventiva rispetto ai materiali, è arrivato con una maglia con maniche lunghissime. Ho trovato la soluzione fantastica, quindi l'abbiamo adottata anche per lo spettacolo: i due danzatori danzano a contatto ma a distanza perché sono gli abiti che li congiungono. La danza è sempre presente, in filigrana: mantiene la struttura nel parlato e lentamente si formalizza in danza e canto, dando all'inizio una sensazione confusa e poi lentamente più chiara fino ad arrivare alla danza vera

e propria, che suona chiaramente come un momento d'amore e di unione fisica tra i due personaggi.

Pennacchia: *Per tornare al "rondello", cifra della tua riscrittura di questa Dodicesima notte, oltre a richiamare il ludus mi sembra che a tratti assuma la funzione tipicamente tragica del coro ma ai fini della commedia. Quando nella terza scena del primo atto "entriamo" per la prima volta nello spazio di Olivia, la sua "corte", lo facciamo attraverso una lamentazione tragica: gli attori, come prefiche velate, sono disposti in circolo. Se la commedia è il trionfo della vita sulla morte, sembra quasi che tu voglia ricordare al pubblico che quest'ultima non la si può, purtroppo, cancellare. Interpreto male?*

Scaramella: Sì, sono d'accordo, il coro è un *memento mori* ma non tanto e non solo per una mia invenzione in relazione a questo spettacolo, quanto come testimonianza dell'*humus* del testo che è quello contenuto nelle canzoni di Feste. Questo senso di precarietà della vita, un senso inevitabile di morte però è anche nella narrazione: il racconto si apre con le indicazioni che vengono date a Viola dal Capitano (Roberto Mantovani), cioè che il padre e il fratello di Olivia sono morti, ed è morto anche il padre di Viola e Sebastiano. Ci sono tanti orfani e un mondo privato delle figure adulte, tutti sono giovani. Gli interpreti spesso sono scelti in una fascia di età più alta, ma non nel nostro caso. Potrebbe essere una storia di adolescenti, e comunque è una parte giovane del carattere che viene raccontata dai personaggi. Olivia, interpretata da Carlotta Proietti con una grazia ironica e una vitalità che allontana il rischio di un'ovvia malinconia, potrebbe avere qualunque età, ma avrebbe un lato giovane da vivere: quello della sconsideratezza dell'innamoramento, così come ce l'ha Viola (Elisabetta Mandalari), così come ce l'ha nella sua ostinazione cieca Orsino (Diego Facciotti) e nella sua leggerezza Sebastiano, e nella sua maturità centrata ma comunque abdicante Antonio. Questi personaggi vivono una stagione in cui si accelera: il desiderio porta a correre e non a riflettere. Feste invece, che secondo me non è giovane come tutti gli altri, è una creatura saturnina; riflette e questo lo fa essere padrone del tempo. Nel trucco di scena è diverso dagli altri personaggi che hanno enfatizzata la parte superiore del viso, soprattutto gli occhi. Feste ha il volto dipinto di bianco delle maschere rituali che consegnano l'interprete alla funzione di tramite fra noi e una dimensione altra. Per me è fuori dalla logica di vita e morte, perché il tempo è oltre la nostra limitatezza temporale. Penso che abbia nel suo DNA tutto quello che Orazio, Catullo e Ovidio hanno scritto e detto sulla caduta della bellezza, la perdita della gioventù e l'inafferrabilità del momento. Però nel coro c'è anche altro. Per essere sincera non mi piace raccontare storie che il pubblico non possa interpretare come familiari e in qualche maniera mi piaceva presentare questo eterno pianto all'interno della casa di Olivia come

un muro di difesa rispetto al cambiamento che viene dall'esterno. Il rischio di confrontarsi con il mondo da sola, un po' come succede per Porzia nel *Mercante di Venezia*, chiama una protezione. Questo muro nero è da un lato lo sguardo del mondo che giudica, dall'altro una specie di scoglio da superare per andare incontro al diverso, alla vita, al cambiamento, all'amore e all'unione con l'altro che è poi la finalità di almeno la metà di questi personaggi. Il velo è un modo per materializzare l'ostacolo. Poi è successo che i veli che abbiamo usato per il compianto a casa di Olivia mentre provavamo sono diventati uno strumento per entrare e uscire da alcune situazioni. Un esempio è la scena della "prigione" in cui viene rinchiuso Malvolio. L'ambiente è definito dalle sedie sdraiate a terra che disegnano una specie di grata, mentre il buio è risolto dal velo nero che copre il volto del personaggio e gli impedisce di vedere gli altri presenti che si fanno beffe di lui. Abbiamo capito che in una condizione di gioco, in un allestimento in cui la partecipazione del pubblico viene richiesta dal primo istante perché i personaggi non escono di scena e non fingono una realtà ma la rappresentano, i veli potevano costituire uno strumento interessante per segnalare che, seppur seduto in un cerchio al quale anche gli altri appartengono, un personaggio non è più presente: basta sedersi e mettere un velo e si è fuori scena.

Pennacchia: *In tutti questi anni in cui ho seguito con passione il tuo lavoro ho notato un uso sempre più raffinato della musica per evidenziare inconsuete attrazioni magnetiche fra i personaggi. Una delle scene che ho amato di più nel tuo allestimento è la performance del brano O Mistress Mine, ovvero Amica bella nella versione musicata da Mimosa Campironi, in cui sei riuscita ad agganciare, in modo del tutto inedito, Feste e Olivia, le cui voci gravitano l'una intorno all'altra nel canto. L'attenzione del pubblico risulta divisa fra quelle che, in scena, sono due reazioni contrastanti all'ascolto della canzone: quella di Ser Tobia e Ser Andrea da un lato (che piangono come bambini al ricordo di un passato che non torna), che è intesa palesemente a suscitare il riso, e quella di Olivia dall'altro, malinconica e struggente nel suo vocalizzo, che forse è intesa a far empatizzare il pubblico con questo misterioso e riservato personaggio femminile. Qui emerge, senza concettualizzazioni, "emotivamente" – grazie all'azione catalizzatrice della musica e di Feste, personaggio che la incarna – quanto Olivia sia un personaggio legato al tema del tempo che fugge; non per nulla è lei a ricordare lo scoccare delle ore. La risposta del pubblico, e di sicuro la mia, sembra essere davvero un misto di risata e commozione: che è l'essenza stessa del teatro di Shakespeare. Ci racconti tu di questa scena?*

Scaramella: C'è qualcosa che mi disturba nella perfezione della scrittura di questo testo ed è il rigido andamento parallelo fra la storia comica e quella romantica. I personaggi della storia comica mi sembravano scorporati dall'andamento

dell'altra narrazione che invece secondo me in qualche modo si infiltra anche all'interno di quelli che sono i portatori della comicità più classica ovvero Ser Tobia e Ser Andrea e dello stesso Malvolio. Io credo che il tema dell'amore come zona di ferita faccia parte di tutti i personaggi di quest'opera e in questo caso era possibile creare un cortocircuito che li mettesse insieme. La sesta ora è un'ora notturna che passa dai toni cechoviani della notte dei comici in cui si canta, si beve e si balla, a quelli malinconici dei personaggi romantici, alle prese con la difficoltà di prendere delle decisioni in amore. Raccontare la notte che è un momento privato mi sembrava interessante perché tutti lo vivono e in luoghi e modi diversi. In questa scena succede qualcosa di strano. Io ho sottratto qualche battuta e aggiunto, grazie a Mauro Santopietro, un indizio di innamoramento di Ser Tobia per Maria, interpretata da Loredana Piedimonte. E laddove il pretendente fallimentare alla mano di Olivia, il benestante Ser Andrea, chiede una canzone, Ser Tobia chiede una canzone d'amore per Maria. La canzone provoca un cortocircuito emotivo per cui i due clown piangono e stanno proprio come due clown su una pista del circo. È quello che ho sempre pensato: che i clown fossero dei solitari che piangono perché non sono amati e si sforzano di far ridere perché il mondo li ami. Penso che questo sia quello che si vede quando parte *O Mistress mine*: quello che hanno messo in moto è qualcosa che involontariamente li ferisce, li apre a qualcosa di più lirico che non la loro sbronza – che li ha già “aperti” abbastanza – e la loro follia. Intanto in silenzio, in questa notte nel palazzo sul mare, Olivia riflette su quanto le è successo. Già ha riflettuto dopo il primo incontro: «possibile ammalarsi così in fretta?». Questo sta pensando, e ritorna e si potenzia l'immagine di questo incontro con la sua presenza e con il suo controcanto all'interno della canzone, e contemporaneamente in scena molto vicino a lei c'è anche Viola con l'anello che Olivia le ha fatto consegnare da Malvolio e Orsino che dorme. Le due donne pensano, i due clown piangono, Feste canta una canzone che è veramente il frutto degli studi classici di Shakespeare: «*Dammi mille baci ancora, la gioventù è un'ombra che non dura*». L'inglese dice *stuff*, è una materia che non dura, una condizione destinata a perire. Regna la sensazione di dover essere nel presente perché il presente non diventi un passato fonte di rimpianti. Credo che per questo *O Mistress Mine* sia uno dei momenti più lirici e riflessivi anche per il pubblico. Ci porta alla necessità dell'essere presenti, alla nostra comune tensione a raggiungere quanto desideriamo, quanto può darci felicità nel momento in cui siamo. Qui, nel nostro transito terreno, senza rimandare.

Il tango patrimonio culturale immateriale

Intervista a Pablo Moyano e Roberta Beccarini

Elisa Anzellotti

Il tango argentino, riconosciuto nel 2009 dall'UNESCO patrimonio culturale immateriale dell'umanità, sta subendo un interessante processo evolutivo e di diffusione, che rende ancora più delicata la sua protezione.¹

Riteniamo che una possibilità di preservare questo bene sia di dare voce a figure importanti del tango e la scelta è ricaduta su due danzatori e artisti internazionali che nella loro formazione non hanno mai trascurato le origini e la tradizione: Pablo Moyano e Roberta Beccarini.

Pablo Moyano, nato a Rosario in Argentina, inizia a studiare tango argentino nel 1998, focalizzandosi fin da subito sulla ricerca delle radici del tango degli anni Quaranta e Cinquanta (periodo in cui si vanno creando gli stili più rilevanti nella storia di questa cultura popolare argentina). Lungo la sua carriera si è formato con noti Maestri *tangueri* e *milonguero* argentini come Victoria Colosio, Raul Bravo, Toto Faraldo, Parejita, Graciela Gonzalez, Nito y Elba, Leandro Oliver, Gabriel Angio e Natalia Games, Osvaldo Zotto e Miguel Angel Zotto, figura, quest'ultima, che lo ha orientato e influenzato. Infatti, l'ingresso – con la sua partner Roberta Beccarini – in Tango X2, la compagnia di Zotto, ha rappresentato un'importante svolta nella sua carriera e gli ha permesso di crescere notevolmente come ballerino e artista, rendendolo uno dei “figli artistici” del famoso tanguero che lo ha anche accolto come insegnante presso la sua accademia a Milano.

Roberta Beccarini, italiana, danzatrice di provenienza e formazione classica, ha sperimentato diversi stili di danza fino a individuare nel tango il linguaggio più adatto al suo corpo e alla propria persona. Nel suo percorso di studio ha incontrato i più grandi maestri, tra cui il già citato Miguel Angel Zotto con il quale ha lavorato nel febbraio 2012 al Matera Tango Festival e al Cosenza Tango Festival, in sostituzione della sua partner Daiana Guspero. È stata partner di ballerini e milongheri di fama internazionale tra cui el Pibe Sarandi, Pablo Garcia, Enrique e Guillermo de Fazio (Los Hermanos Macana), Sergio Cortazzo. Con Pablo Moyano hanno fatto coppia stabile dal 2012 e insieme hanno rappresentato la cultura del Tango

¹ La decisione è stata presa dalla quarta sessione della commissione intergovernativa nella sessione tra il 28 settembre e 2 ottobre 2009, ad Abu Dhabi, cfr. <<https://ich.unesco.org/en/RL/tango-00258>> e <<https://ich.unesco.org/en/decisions/4.COM/13.01>>.

Argentino in diversi Paesi condividendo il palco con altri grandi artisti. Solisti di importanti compagnie, protagonisti di spettacoli, sono stati ospiti di prestigiosi eventi, tra cui alcuni in onore delle principali personalità del tango, e di diversi programmi televisivi.

Moyano e Beccarini sono archivi viventi ed eredi della “vecchia scuola”, e rappresentano un ponte tra il grande passato e il nuovo che si va formando.

Due punti di vista complementari, moderni, in grado di cogliere le tendenze evolutive di questa arte, ma allo stesso tempo ricchi di tradizione e consapevoli della ricchezza storica di questa espressione culturale.

Questa intervista/conversazione è stata fatta tra il novembre 2019 (a Viterbo presso la Golden Dance School di Massimo Polo) e maggio 2020, contestualmente a dei seminari che tengono regolarmente e grazie ai quali si accede al loro bagaglio tecnico e di esperienze.

Le domande che sono state formulate riguardano l’aspetto del tango come patrimonio culturale immateriale, i problemi di conservazione, la questione della globalizzazione e del corpo come archivio.

Elisa Anzellotti: *Cos’è per te il tango?*

Pablo Moyano: Per me il tango è la casa dei miei nonni, lì c’era tutto; il tango era come un dinosauro in estinzione, tuttavia rimaneva il collante di quella casa. I nonni erano malati, la casa crollava, ma il tango teneva in vita tutto (ricordo la nonna che a causa dell’Alzheimer dimenticava ogni cosa tranne le parole delle canzoni di tango). Per me ora sentire tango è parlare con mio nonno. Successivamente ho condiviso con tanti grandi del tango questa arte. Ricordo, mentre con Zotto guardavamo una trasmissione dove lui prendeva ispirazione per delle nuove creazioni da un grande artista del passato, che a un certo punto io ho avuto un *dejà vu* perché tramite quelle immagini è come se fossi tornato nella casa del nonno. Il tango è una famiglia; non è un luogo fisico, è un modo di vivere la vita, un modo di sentire.

Anzellotti: *Come pensi possa essere protetto/conservato il Tango?*

Moyano: Non so come ma sono sicuro che vada protetto. In questo modo potremo capire storicamente il momento di maggiore sviluppo di quel fenomeno che dopo abbiamo chiamato tango. Alcuni concetti sono andati persi a causa della dittatura militare o di altri fenomeni, ma ci sono persone (Zotto, Todaro, Pugliese) che per fortuna hanno mantenuto vive le esperienze. Queste cose non sono scritte nei libri. È un fenomeno sociale/umano in cui l’abbraccio è stato un metalinguaggio successivamente filtrato da altre danze. Per fortuna

i vecchi *milonguero* degli anni Quaranta, poiché parlavano con il corpo e insegnavano guidando, hanno creato una sorta di archivio dei diversi stili. Si è creato così un alfabeto dei movimenti, ognuno dei quali relazionati alle diverse sensazioni e con il modo di essere argentino che consiste in un filtrare tutte le altre nazionalità (anche se devo sottolineare che un aspetto tipico del Sud America, rispetto ad altri Paesi, è il vivere in modo più concreto il presente). Si tratta di un tipo di ricerca che non riguardava tanto la tecnica quanto il modo di vivere tramite un abbraccio vero e spontaneo; chi ha vissuto con i *milonguero* questo tipo di crescita e ricerca, ha avuto l'opportunità di mantenere viva questa evoluzione del ballo. Purtroppo, adesso con il campionato del mondo di tango si creano mode e si cerca di mettere sul mercato nuovi ballerini; vengono saltate alcune tappe e così si forma gente che balla per l'effetto e per l'applauso, senza avere consapevolezza di questo linguaggio che è rimasto implicito per tanto tempo nella nostra cultura. Personalmente, vorrei proteggerlo facendo sì che i miei maestri continuino a parlare nella mia persona, con il mio corpo, restituendo quello che hanno trasmesso a me, soprattutto sensazioni e non passi di danza. In Argentina parliamo di "*vivencia*", parola che non c'è in italiano ma intende ciò che ho sedimentato, vissuto, espresso, quello che mi ha emozionato ed è il termine più adatto per indicare ciò che ho incamerato. Per quanto mi riguarda, difendo il tango cercando di inglobare nel mio corpo queste personalità, partendo da un diverso modo di interpretare la musica, pensando agli anni Quaranta e non quello che è avvenuto dopo la dittatura militare che ha cambiato il rapporto uomo-donna. Non c'è dubbio che ci sia tecnica, ma il tango è molto più simile a un modo di vivere.

Anzellotti: *Come pensi al tuo corpo come archivio?*

Moyano: Nel corpo c'è la storia del tango. Zotto, ad esempio, porta in se stesso gli esempi dei più grandi, anche se poi crea un suo stile. Condividere il tango con lui da nove anni a questa parte, dalle sette del mattino alla sera, è qualcosa di bellissimo, perché mi trasmette quello che ha in sé. Ai nostri giorni, alcune gerarchie si stanno perdendo, ad esempio ci sono campioni del mondo che non capiscono l'importanza di un personaggio/archivio vivente come Zotto, né capiscono questo ballo. Non bisogna dimenticare le radici senza le quali non ci può essere evoluzione. L'obiettivo dovrebbe essere diventare un gradino di quella scala. Astor Piazzolla è diventato un grande musicista perché ha iniziato a suonare con Carlos Gardel e poi con Aníbal Carmelo Troilo che sono state le colonne del tango nella creazione musicale. Lui è partito dalle migliori radici, ma oggi molti partono da Piazzolla senza sapere da dove è partito lui, saltando così un passaggio. Io ho iniziato a studiare tango lavorando per sette anni solo

sulla camminata, dopodiché ho dovuto studiare tutto il resto (per altri dieci anni e più), ma così si capisce nel profondo il ballo. Bisogna ricorrere ai fondamenti per poter difendere questa tradizione vivente. Anche se le cose cambiano (l'abbraccio, la fisicità, il ballo stesso) è importante costruire partendo da ciò che è stato fatto in passato. Rilevante poi è anche scegliere a chi dare la responsabilità di questo patrimonio.

Anzellotti: *Quali sono per te i pilastri del tango?*

Moyano: Sono la cultura argentina che è legata al calcio, ai cavalli, al corteggiamento della donna, al galateo anni Cinquanta, all'essere fiero di sé, eseguire in modo personale qualcosa di apparentemente semplice come abbracciarsi e camminare insieme. Camminata e abbraccio sono complementari, sono il materno e paterno; è come tornare a stadi primordiali del ciclo della vita. Pensando a questo "calore umano", il tango è un modo di vivere dove uno è aperto al formare qualcosa. Senza due elementi non c'è tango, il tango è la terza cosa che nasce dall'incontro di due elementi. Senza l'andare insieme non si crea. Queste riflessioni nascono dal praticare nel profondo il tango, perché in realtà è stato scritto tanto sul tango, ma spesso chi ha scritto non ha mai ballato tango e si sono creati dei cliché che sono difficili da cambiare.

Anzellotti: *Il tango quindi è un dialogo fra due persone.*

Moyano: È molto importante che sia un dialogo non verbale, anche perché la maggior parte di quello che diciamo non è espresso con le parole. Nel tango non ci sono bugie. Dà altri elementi per conoscere la persona: in un abbraccio non puoi mentire, in uno stesso abbraccio sei connesso con la parte più vera di te; non si abbraccia solo un corpo, ma tutta la persona, la parte più intima, l'anima. Significa percepire olisticamente una persona, ascoltare, sentire l'altro.

Anzellotti: *Globalizzazione e tango, cosa sta andando fuori rotta?*

Moyano: Più che alla globalizzazione penserei ad un fenomeno sociale. Oggi la gente è diventata più "visiva" - vuole vedere immagini - sentire dall'interno un abbraccio non interessa, viene messo in secondo piano. La voglia di esibirsi, farsi vedere, fa perdere la spontaneità della milonga perché non si balla più per l'altro, ma per sé stessi.

Elisa Anzellotti: *Cos'è per te il tango?*

Roberta Beccarini: Per me il tango è una meravigliosa forma di comunicazione tra uomo e donna dove il linguaggio usato è quello dell'abbraccio. Nel tango l'uomo conduce, "marca" il movimento e la donna segue e lo accompagna nelle sue decisioni ma con la sua personalità. L'uomo è quello che prende la decisione ma sempre ascoltando la donna, la fa ballare ed esprimere e sta nella sua abilità il fatto che la donna si veda bene e si senta a suo agio. È un dialogo di ascolto reciproco. Nella società di oggi si è perso molto il contatto "genuino", oggi si fa conoscenza sui social, si usano gli strumenti digitali per "un primo approccio", per conoscersi. Nel tango si ritrova quel contatto fisico e credo che sia questo che affascina tanto. Per quanto mi riguarda, il tango è diventato parte della mia vita perché non è solo un ballo, ma un modo di vivere e di esprimersi. Io vengo dal balletto, ma nel tango ho ritrovato tante discipline che prima avevo studiato perché ha la forza e la passionalità del flamenco, la tecnica e l'eleganza della danza classica, la dinamica del jazz e della danza contemporanea. Un mix in cui mi sono ritrovata più che mai a esprimere me stessa e la mia personalità.

Anzellotti: *Come pensi possa essere protetto/conservato il Tango?*

Beccarini: Come tutte le cose belle e artistiche va protetto preservando per prima cosa le sue tradizioni culturali e storiche, quindi la musica, il canto, la poesia, proteggendo e diffondendo le sue origini. Chi può farlo sono innanzitutto i maestri argentini che hanno sentito i racconti dei 'viejos milongueros' e hanno vissuto in prima persona un periodo storico in cui il tango ha avuto il suo miglior momento, la "epoca d'oro" ossia gli anni Quaranta/Cinquanta. Io mi ritengo fortunata di essere stata a contatto con molti argentini che mi hanno fatto respirare la cultura, altrimenti sarebbe rimasto solo un ballo fine a sé stesso, invece c'è molto di più e questo solo un argentino può trasferirlo. Ringrazio e ringrazierò sempre il Maestro Miguel Angel Zotto e la sua meravigliosa compagna Daiana Guspero per avermi dato l'opportunità di lavorare con loro in numerose occasioni e aver appreso molto di questa meravigliosa cultura argentina che ha tanto anche di origini italiane. Quindi, ci può essere un'evoluzione, mantenendo però ben salde le sue origini.

Anzellotti: *Globalizzazione e tango, cosa sta andando fuori rotta?*

Beccarini: Il tango è diventato un fenomeno mondiale. Oggi mi sorprende quando sento dire che anche nel più impensabile paesino dall'altra parte del mondo c'è una piccola comunità tanguera. Questa è una cosa bellissima e credo che ciò dipenda dal fatto che nel tango si può comunicare senza necessariamente

parlare lo stesso idioma, ma attraverso un abbraccio e un'intimità che ti fanno conoscere l'altra persona anche senza averla mai vista prima. Poi il fenomeno dei campionati mondiali di tango ha fatto avvicinare molti più giovani e molte più persone provenienti da tutto il mondo e da culture diverse; questo da un lato è positivo ma dall'altro si tende a 'standardizzare' un po' un ballo che invece si caratterizza per personalità. A volte vedo le persone ballare benissimo, impeccabilmente ma - ahimè - manca tango, manca vita, manca esperienza. Questo è il rischio: vedere grandi virtuosismi, giovani coppie fare cose incredibili, tecnicamente perfetti, ma senza tango.

Anzellotti: *Quali sono per te i pilastri del tango?*

Beccarini: Non si può ballare tango e non conoscere le orchestre che hanno caratterizzato la sua epoca d'oro: Carlos Di Sarli, Juan D'Arienzo, Osvaldo Pugliese, Anibal Troilo, Miguel Calò ma anche tantissime orchestre "più milonguere" come D'Agostino, Tanturi, Demare. Per quanto mi riguarda, quando ho iniziato a ballare tango guardavo video di famose compagnie e rimanevo affascinata da coppie di ballerini che sono restate per me un riferimento: Miguel Angel Zotto e Milena Plebs, Osvaldo Zotto e Lorena Ermocida, Roberto Reis e Guillermina Quiroga, Roberto Herrera e Vanina Bilous, Alejandra Mantinàn e Gustavo Russo, e poi Natalia Hills, Gabriel Missè, Geraldine Rojas e Javier Rodriguez. In questi ballerini c'è il tango: nel modo di camminare, di respirare o anche in un solo gesto. Non si può ballare tango e non conoscere questi ballerini che hanno fatto la storia del tango, anche se oggi purtroppo il riferimento di molti giovani si limita all'ultima coppia che ha vinto i mondiali di tango. Poi non bisogna tralasciare che il tango è un ballo sociale e nasce nella milonga, importante quindi conoscere anche "*los viejos milongueros*", quelli che ancor prima hanno fatto la storia del ballo come Finito, Virulazo, Portalea, ecc.

Anzellotti: *La danza come maestra di vita?*

Beccarini: Per me la danza è assolutamente una maestra di vita, è stata molto formativa, mi ha insegnato disciplina e rigore, rispetto, sapere che per raggiungere dei risultati bisogna farlo con sacrificio, dedizione, lavoro costante e passione. Ecco, forse a volte oggi nel tango manca quello e ci si improvvisa un po' troppo.

Anzellotti: *Cosa ne pensi delle contaminazioni con altre danze?*

Beccarini: Le contaminazioni sono ben accette, ma prima di contaminarsi è importante aver ben chiaro uno stile, essere formati in questo e avere un proprio linguaggio, altrimenti quello che poi si produce è nulla. Un "tanguero" che usa

altri linguaggi della danza per realizzare una coreografia fa benissimo. Tuttavia, il tango non si deve perdere, deve rimanere ben visibile. Talvolta accade che vengano mischiati stili senza una vera amalgama, armonia e manca l'essenza. La spettacolarizzazione portata agli estremi non mi piace: preferisco vedere meno ma vedere tango.

Anzellotti: *Cosa ne pensi del corpo come archivio?*

Beccarini: Il corpo è un archivio certamente, ma per esserlo deve aver immagazzinato informazioni, esperienze. Per quanto mi riguarda ho studiato tanta danza classica, jazz, contemporanea e flamenco prima del tango. Ritengo che la danza classica è quella che più delle altre ha forgiato il mio corpo, il mio modo di muovermi ed esprimermi. Ma tutto ciò che ho studiato è rimasto comunque lì in quell'archivio e serve e torna quando se ne ha bisogno e a volte torna in maniera naturale e spontanea senza dover andare a ricercare troppo. Ci sono cose che nel mio corpo non si possono cancellare e ovviamente ne sono fiera e orgogliosa. Prima di essere una tanghera sono una ballerina e questo proprio grazie a quell'archivio di informazioni che ho assorbito e maturato nel tempo e grazie alle quali il mio corpo, tramite le movenze, si esprime, ancor di più che con le parole. Nel corpo c'è l'esperienza di una vita, nelle gambe e nel movimento si vede subito se c'è danza, se c'è tango. Per ciò che riguarda invece gli "archivi materiali", che siano basati su scritti, audio, video o qualunque altro elemento che supporta lo studio e l'approfondimento di una qualunque disciplina, certamente aiutano nella formazione. È ovvio che per la danza, un'arte fatta di musica e movimento, una risorsa può essere anche YouTube perché ci permette di vedere cose che prima non erano così facilmente accessibili. I video sono importanti strumenti di studio. Io ho iniziato a guardare videoregistrazioni VHS; oggi possiamo vedere i grandi danzatori sui social e questo aiuta a migliorarsi.

Inconscio mimetico e “attori signori”

Sul progetto di ricerca *HOM: Homo Mimeticus*

Fabrizio Deriu

Nidesh Lawtoo, *(Neo)fascismo: contagio, comunità, mito*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020, 212 pp. (ed. orig. *(New)Fascism: Contagion, Community, Myth*, Michigan State University Press, 2019)

Nidesh Lawtoo, *Il fantasma dell'io. La massa e l'inconscio mimetico*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018, 370 pp. (ed. orig. *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*, Michigan State University Press, 2013)

HOM. Homo Mimeticus: Theory and Criticism, progetto di ricerca finanziato da ERC (European Research Council) nell'ambito del programma Horizon 2020 (grant agreement 716181); sito web: <<http://www.homomimeticus.eu/>>

La recente pubblicazione in traduzione italiana del volume di Nidesh Lawtoo, *(Neo)fascismo: contagio, comunità, mito* fornisce l'occasione per dare spazio, oltre che alle acute (e in qualche misura, come vedremo, piuttosto allarmanti) tesi contenute nel libro in questione, anche nel suo insieme al progetto di ricerca di cui l'autore è responsabile scientifico. Lawtoo è infatti ideatore e ora *Principal Investigator* di *HOM. Homo Mimeticus: Theory and Criticism*, progetto finanziato dall'European Research Council (ERC) nell'ambito del programma Horizon 2020. Una rivista che porta nel suo stesso titolo il termine *mimesis* non può che prestarvi curiosa e interessata attenzione.

La figura di Lawtoo è quella di un ricercatore cosmopolita e multiculturale. Famiglia originaria delle Isole Mauritius, è nato nella Svizzera italiana (e l'italiano è la sua lingua madre); dopo il conseguimento del Ph.D in Letterature comparate e teoria critica presso la University of Washington a Seattle ha proseguito il suo percorso presso l'Università di Losanna, lo Humanities Center della Johns Hopkins University, l'Università di Berna. È attualmente Assistant Professor di filosofia e inglese presso la KU – Katholieke Universiteit di Lovanio in Belgio, il cui Institute de Philosophie / Faculté des Arts ospita il progetto *HOM. Homo Mimeticus*. Il focus della ricerca di Lawtoo consiste appunto in una riconsiderazione multidisciplinare del concetto di *mimesis* alla luce degli sviluppi recenti di filosofia continentale, teorie della letteratura, dei media e del cinema, scienze politiche.

L’idea che gli esseri umani siano “animali mimetici” non è ovviamente nuova e tuttavia, secondo Lawtoo, è importante che ogni generazione – di studiosi, ricercatori, educatori, genitori – faccia i conti con questa idea e rifletta sulle implicazioni contemporanee della mimesi, dal momento che nel tempo cambiano sia i modelli che gli strumenti materiali della comunicazione. Poiché mimesi non è «semplice imitazione, ma piuttosto una forma sconcertante di trasmissione inconscia di massa», unica e tuttavia proteiforme, elusiva, sempre cangiante, e le sue dinamiche implicate «in pressoché tutte le battaglie costitutive della crisi della modernità»¹, la comprensione e la consapevolezza dei processi mimetici, tanto nelle arti quanto nella vita sociale e nella sfera politica, devono costantemente procedere, aggiornarsi, diffondersi. Tanto più in un periodo storico come questo in cui la rapidissima evoluzione tecnologica dei *media* digitali mette a disposizione delle dinamiche mimetiche apparati di straordinaria potenza e praticità.

Così è descritto in breve, nella presentazione accessibile tramite il sito web, il progetto generale della ricerca:

Originally invoked to define humans as the “most imitative” animals in classical antiquity, *mimesis* (imitation) has recently been at the center of theoretical debates in the humanities, social sciences, and the neurosciences concerning the role of “mimicry,” “identification,” “contagion,” and “mirror neurons” in the formation of subjectivity. And yet, despite the growing confirmations that imitation is constitutive of human behavior, mimesis still tends to be confined to the sphere of realistic *representation*. The *Homo Mimeticus: Theory and Criticism* (HOM) project combines approaches that are usually split in different areas of disciplinary specialization to provide a correction to this tendency.²

La metodologia e l’approccio sono dunque costitutivamente inter- e multidisciplinari, e considerano un ampio ventaglio di contributi negli studi umanistici e sociali che includono filosofia, estetica e psicoanalisi, teoria letteraria, scienze politiche e della comunicazione, studi sui media, il cinema e l’audiovisivo, il teatro e la musica. La composizione della squadra di (giovani) ricercatori rispecchia tale molteplicità di prospettive: se Lawtoo si concentra soprattutto sull’indagine dei processi mimetici in letteratura, cinema e nella sfera politica, le ricerche individuali dei collaboratori spaziano dalla partecipazione affettiva in teatro (Niki Hadikoesoemo) alla esecuzione musicale come pratica mimetica che incorpora valori sociali e politici (Daniel Villegaz Velez); dalla intersezione tra teorie dell’identità nella teoria del post-umano e processi mimetici (Carole Guesse) al pensiero di Kierkegaard intorno al ruolo dell’esemplarità e dell’immaginazione nella definizione della posizione etica dell’esistenza umana (Wojciech T. Kaftansky). Oltre alle

¹ Nidesh Lawtoo, *Il fantasma dell’io* cit., pp. 20 e 21.

² <<http://www.homomimeticus.eu/the-project/>>, ultimo accesso 28 ottobre 2020.

pubblicazioni scientifiche il progetto cura una serie di video e diverse occasioni di confronto scientifico. Ad oggi ha organizzato un workshop-convegno (*The Mimetic Condition* nel dicembre 2019)³, e numerosi seminari e interviste con studiosi quali Edgar Morin, Jean-Luc Nancy, Christoph Wulf, Gunter Gebauer, William Connelly⁴.

Per Lawtoo e i suoi collaboratori le teorie classiche della mimesi (a cominciare da quelle che si richiamano a Platone e Aristotele) sono insufficienti e inadeguate per comprendere la pervasività della tendenza umana a imitare, mimare e identificarsi con gli altri. Occorre una radicale riconsiderazione della teoria mimetica capace di far luce sulle implicazioni affettive e politiche, oltre che estetiche e concettuali, della condizione mimetica nella contemporaneità. L'indagine condotta dal progetto punta allora la sua attenzione verso quelle che Lawtoo stesso definisce le “forme incarnate, performative e comportamentali” dell'imitazione: «The models that surround us, be they real or fictional, true or simulated, good or bad, have formative and performative effects that inform what we think, how we act, and ultimately transform who we are. This is not only a scholarly problem; it's an all too human problem that the humanities should urgently address»⁵. Nell'impossibilità di rendere conto, in poche pagine, della articolata ramificazione del progetto (comunque descritta dettagliatamente nel sito, che naturalmente invito a consultare), vale la pena soffermarci sui due studi più corposi pubblicati dal suo responsabile scientifico.

Insieme a un nutrito numero di articoli e saggi che sviluppano il tema lungo specifiche prospettive o analisi di opere (in particolare letterarie e cinematografiche), Lawtoo è autore di due monografie, entrambe uscite in traduzione italiana presso le edizioni Mimesis (che tale circostanza sia casuale o cercata, è curiosità del tutto irrilevante). Nel primo, che reca il titolo *Il fantasma dell'io. La massa e l'inconscio mimetico*, l'autore attraversa l'opera di tre scrittori modernisti quali Joseph Conrad, D.H. Lawrence e Georges Bataille che si interrogano su fenomeni mimetici riflessi che non sono sotto il controllo razionale della coscienza. La chiave di lettura, in dialogo con le scienze umane ma in prima istanza con la psicologia delle folle e le più recenti teorie della mimesi (René Girard e Philippe Lacoue-Labarthe in particolare), assume la crisi della stabilità del soggetto illuministico e razionale, e prende spunto dall'idea nietzscheana secondo cui «La massima parte del nostro essere ci è sconosciuta [...] Nel cervello abbiamo un fantasma di “io”,

³ <<http://www.homomimeticus.eu/the-mimetic-condition-workshop/>>; ultimo accesso 28 ottobre 2020.

⁴ RegISTRAZIONI audiovisive di molte iniziative sono archiviate e accessibili attraverso il sito (alla pagina <<http://www.homomimeticus.eu/hom-videos/>>) e il canale YouTube curato dal team del progetto (<<https://www.youtube.com/channel/UCJQy0y0qCxzP4QImG2YWqpw>>).

⁵ The Philosophy of Imitation in Focus, EU Research Interviews, disponibile qui: <https://www.academia.edu/38941569/The_Philosophy_of_Imitation_in_Focus>; ultimo accesso 28 ottobre 2020.

che ci determina in molteplici occasioni»⁶. Cosa significa, si chiede Lawtoo, avere un fantasma al posto dell'io? Significa essenzialmente riconoscere la costituzione *mimetica* della soggettività. La formulazione più radicale della tesi è espressa come segue nel capitolo conclusivo: «[...] alle origini dell'io non c'è niente di originale, bensì l'esperienza della mimesi stessa. [...] non c'è un io prima dell'imitazione, ma è l'imitazione a generare l'io mediante un processo comunicativo inconscio in cui la mimesi viene prima, in quanto esperienza originaria, ma non originale, da cui nasce l'io»⁷.

I romanzi di Conrad e Lawrence e la poliedrica, disordinata e trasgressiva produzione sia narrativa che saggistica di Bataille forniscono, secondo l'autore, un campo denso ed esemplare quanti altri mai non solo di esplorazione letteraria e artistica intorno a tali dinamiche mimetiche, ma anche di esperienza personale vissuta che per questo rende così acuta, intensa e a tratti sconvolgente la loro scrittura. Analoga situazione è quella che Lawtoo legge nello stesso Nietzsche, la cui singolarità, esistenziale e filosofica ad un tempo, deriverebbe dall'essere egli stato il primo a rendersi conto che i concetti al centro del suo pensiero (il dionisiaco, la schiavitù del gregge, la volontà di potenza, ecc.) provengono dal suo stesso coinvolgimento affettivo nella “malattia mimetica” che egli denuncia nei suoi bersagli:

[...] questa ammissione è costitutiva del metodo diagnostico e prospettico che informa la sua critica alla modernità. La sua propria vulnerabilità affettiva alla patologia mimetica ha rilevanza *pato-logica* nella misura in cui nette a nudo una vulnerabilità tipicamente moderna agli affetti contagiosi che hanno il potere di tramutare l'io di massa in un mero fantasma dell'io. [...] la rivalità mimetica di Nietzsche con i suoi principali modelli intellettuali (Platone, Schopenhauer e Wagner) non è soltanto personalmente debilitante ma anche teoreticamente abilitante, in quanto gli permette di articolare una critica inattuale delle patologie mimetiche che hanno infettato non solo il suo io ma anche la modernità nel suo complesso.⁸

“Pato(-)logia mimetica” è la formula che Lawtoo propone, facendo leva sul concetto nietzscheano di “*pathos* della distanza”, per designare la natura doppia, bifronte e naturalmente ambivalente della mimesi. Osserva l'autore che l'accostamento del concetto greco di *pathos*, ovvero dell'esperienza della passione come fatto misterioso in cui avvertiamo in noi una forza che ci possiede (come ha spiegato E.R. Dodds) e della “sprezzante *distanza* dalla moltitudine” invocata da Nietzsche per sé e per gli spiriti liberi, è solo in apparenza sorprendente e controverso. Infatti la fondamentale oscillazione di attrazione e ripulsa rispetto alle reazioni mimetiche è un suo tratto strutturante (e probabilmente uno dei motivi alla base della rimozio-

⁶ Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi 1878-1879*, fr. 32[7], autunno 1878.

⁷ Nidesh Lawtoo, *Il fantasma dell'io* cit., pp. 328-329.

⁸ Ivi, p. 37.

ne cui la dinamica mimetica va spesso soggetta). L'andirivieni tra *pathos* e distanza è perciò condizione stessa per comprendere la potenza della mimesi. Nota a questo punto Lawtoo – lanciando implicitamente e forse (aggiungerei) inconsapevolmente, un gancio verso il teatro – che agisce qui una logica che viola il principio di non contraddizione e che «[s]i situa all'incrocio di un *sia-sia* invece che di un *o/o*»⁹. Bisogna fare esperienza della mimesi, egli conclude, per capirla, smascherarla e curarla¹⁰. Precisamente questo, infine, è quel che egli intende e denomina approccio pato(-)logico «nel duplice senso di malattia mimetica (o patologia) e di discorso critico (*logos*) sugli affetti (*pathos*) mimetici (o *pathologia*)»¹¹. Ancora una volta si può far notare che il suo ragionamento conduce per vie molto dirette al teatro: quale pratica (artistica, sociale, educativa) è infatti più adatta e potente del teatro affinché soggetti individuali e collettivi *facciano esperienza* della mimesi?

A rafforzare la connessione che nel libro corre piuttosto sotterranea, ma che nondimeno è fortissima, tra la riflessione di Lawtoo sulla mimesi e l'ambito del teatro contribuisce anche la nozione di “inconscio mimetico” da lui proposta, vale a dire il “processo dinamico di comunicazione inconscia” che pone il riflesso dell'altro (il *socius*) al centro della soggettività, sulla cui base fisiologica indaga oggi ad esempio l'ipotesi neuroscientifica dei “neuroni specchio”. In un denso paragrafo dell'introduzione l'autore ragiona sull'importanza di un allargamento della concezione di inconscio che riparta dalla storia lunga, complessa, pre- e non-freudiana della nozione, egemonizzata invece nel Novecento precisamente dalla prospettiva della psicologia individuale del medico viennese. Allo scopo Lawtoo, oltre a valorizzare il riconosciuto contributo di Nietzsche alla base delle principali intuizioni di Freud, combina due idee: da un lato, la tesi secondo la quale al volgere del secolo fosse l'ipnosi a rappresentare la “via regia” all'inconscio prima che Freud imponesse in tale funzione il sogno e la sua interpretazione (lo sostiene con forza Henri Ellenberger nel suo *La scoperta dell'inconscio*)¹², e dall'altro l'argomento del filosofo e storico della psicoanalisi Mikkel Borch-Jakobsen secondo il quale ipnosi e mimesi sono fenomeni strettamente intrecciati in quanto entrambi “legami

⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰ Le metafore cliniche e fisiologiche, a cominciare dall'idea che la mimesi opera “per contagio” (il tema sarà ancor più in evidenza nel secondo libro), abbondano nelle riflessioni di Lawtoo, e vengono anch'esse soprattutto da Nietzsche. Ma si tratta poi davvero solo di metafore? Tornano in mente le pagine di Derrida sull'“enigmatica congiunzione” di discorso *critico* e discorso *clinico* in Artaud (in *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*). E infatti, sebbene non sia presente nell'indice analitico, non è difficile avvertire in Lawtoo commentatore della *patologia mimetica* di Nietzsche anche eco artaudiane. Vale la pena di ricordare che del rapporto tra Nietzsche e Artaud si è estesamente e approfonditamente occupato, proprio sulla scia delle suggestioni fornita tra gli altri da Derrida, Camille Dumolié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, 1992.

¹¹ Nidesh Lawtoo, *Il fantasma dell'io* cit., p. 24.

¹² Henri Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 1972.

emotivi” basati sulla confusione fra sé e l’altro¹³. Se la concezione freudiana dell’inconscio è collocata «entro un modello solipsistico della psiche interrogata in isolamento», il “re-orientamento anti-metafisico” della filosofia di Nietzsche favorisce una differente idea di inconscio che

[...] emerge dalle forme intersoggettive delle comunicazioni vissute, affettive, sperimentate nelle situazioni sociali quotidiane. Pertanto questo resoconto dell’inconscio non è privato ma sociale; non è egocentrico ma relazionale; non pretende di avere una validità universale e trans-storica, ma è plasmato in modo consapevole dalle condizioni storiche della modernità. Infine, questo modello non inquadra l’io in una topografia ideale della mente o un’immagine speculare di se stesso, ma apre i suoi confini *all’esperienza immanente di diventare l’altro*.¹⁴

(*Neo*)fascismo: contagio, comunità, mito procede lungo il solco tracciato dalla precedente monografia e quindi successivamente sviluppato nel progetto *HOM*, concentrando ora l’attenzione sull’intreccio inestricabile tra – si sarebbe detto una volta – politica e spettacolo. Come recita il risvolto di copertina, il libro affronta “lo spettro del fascismo [che] si aggira di nuovo per il mondo contemporaneo” ed è, con le parole della recensione di Adriana Cavarero, una penetrante indagine sul potere di nuovi leader neofascisti di innescare il contagio mimetico in folle entusiaste, utilizzando le attuali tecnologie della comunicazione di massa in favore di “strategie ipermimetiche di mitologizzazione”. Non ci sarebbe forse in questo argomento materia di diretto interesse per gli studi teatrali se l’autore non trovasse nell’enorme (ma terribilmente reale) “bizzarria” e “sregolatezza” della presidenza Trump – molto lontana, per dire, da quella del predecessore e pur ex-attore Ronald Reagan – l’esempio che si offre per mettere alla prova la tesi di Nietzsche secondo la quale emergono «ogni volta le più interessanti e bizzarre epoche della storia, in cui i commedianti, commedianti di *tutte* le risme, sono i veri signori»¹⁵.

Ancora una volta, dunque, è Nietzsche la “stella polare” che orienta e guida Lawtoo nella sua indagine. Ma quanto letteralmente va presa la sentenza utilizzata? Davvero *tutte* le “risme” di commedianti? Cosa intende precisamente qui Nietzsche col riferimento agli artisti della scena? E ancora, a cosa va riferito quell’“ogni volta”? A una condizione eterna, trans- o addirittura a-storica? O al contrario alla contingenza europea del 1887, anno in cui Nietzsche pubblica la seconda edizione de *La gaia scienza* nella quale è aggiunto il quinto libro che contiene l’aforisma in questione? Occorre allargare almeno un poco la visuale per contestualizzare correttamente l’idea dei “commedianti” fattisi “signori”, tenendo conto di un paio

¹³ Mikkel Borch-Jakobsen, *The emotional tie. Psychoanalysis, mimesis, affects*, trad. ing. Douglass Brick et al., Stanford University Press, Stanford 1992.

¹⁴ Nidesh Lawtoo, *Il fantasma dell’io* cit., p. 32 – corsivo mio.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 356.

di elementi: da un lato almeno l'intero aforisma dal quale Lawtoo isola la caustica sentenza (se non l'intero, plurale e contraddittorio pensiero di Nietzsche sul teatro e l'arte dell'attore), dall'altro il valore semantico di *Schauspieler*, ovvero del preciso termine tedesco usato da Nietzsche.

Nell'aforisma *In che misura ci sarà sempre "più arte" in Europa*, Nietzsche sviluppa una riflessione in cui, sebbene annunciata nel titolo e spesso affrontata sia ne *La gaia scienza* che in numerosi altri luoghi nei suoi scritti, la questione al centro non è l'arte. Il brano riguarda la constatazione della trasformazione (sociale e antropologica, si potrebbe specificare) per cui nel vecchio continente sempre più l'occupazione, il mestiere e il ruolo professionale, che lo si sia scelto o che lo si sia ricevuto per eredità o imposizione, determinano il carattere, la natura, la soggettività. Gli Europei, osserva Nietzsche, «non si distinguono più dal loro ruolo, sono le vittime della loro "buona recitazione"»; e il dimenticare cosa ha prodotto quell'esito induce allo stesso tempo la compiaciuta e "altezzosa credenza" opposta, che si sia cioè adatti ad ogni ruolo. Ecco la condizione che rende possibile "diventare commedianti": «Ma ciò che io temo, ciò che già oggi si tocca con mano, se mai si avesse voglia di toccarlo, è che noi uomini moderni siamo già del tutto sulla stessa strada; e ogni volta che l'uomo comincia a scoprire in che misura egli sostiene un ruolo e fino a che punto egli può essere commediante, diventa commediante...». È dopo questa affermazione che sopraggiunge la sentenza che Lawtoo elegge ad epigrafe e motto del suo studio (appare anche, in splendido isolamento, nella quarta di copertina dell'edizione italiana). Non bisogna però commettere l'errore di credere che in questo aforisma Nietzsche stia parlando dell'attore in quanto artista della scena, perché chiaramente egli sta pensando, per dirla in breve e semplicisticamente, alla recitazione nella sfera sociale.

E veniamo così al secondo punto. Se in epigrafe Lawtoo riporta il testo di Nietzsche nella traduzione di Ferruccio Masini che opta (come si è visto) per "commediante", egli si preoccupa di precisare in nota che «per questioni di uniformità testuale» ha preferito usare nella versione italiana del suo studio il termine "attore" per tradurre il vocabolo tedesco *Schauspieler*, usato dal filosofo. Mancando in italiano un termine che renda l'idea, più prossima alla lettera, del *giocatore della scena*, bisogna riconoscere che, lessicalmente, la parola "attore" è forse perfino più corretta rispetto a "commediante"; e tuttavia, come sempre accade nel trasferimento da una lingua all'altra, la scelta è tutt'altro che indifferente ed equivalente. In questo caso parrebbe di trovarsi al cospetto di una sorta di curiosa inversione. Come ci informa infatti Friedemann Kreuder in un interessante saggio sugli aspetti operativi e storici del concetto¹⁶, il vocabolo *Schauspieler* comincia la sua ascesa in ambito germanofono alla fine del XVIII secolo proprio in conflitto col termine *Komödiant*

¹⁶ F. Kreuder, "*Schauspieler* (actor): Operational-analytic and Historical Aspects of a Concept in the

che, associato agli artisti delle compagnie dei comici viaggianti, da allora assume significato peggiorativo – più o meno come accade in italiano, tanto che è questo il valore semantico che il traduttore italiano di Nietzsche sembra voler favorire optando per “comediante” piuttosto che per “attore”. Ma Nietzsche, qui e in tutta *La gaia scienza*, scrive *Schauspieler*, non *Komödiant*. Il termine *Schauspieler*, spiega Kreuder, diventa componente organica di quel processo sociale e culturale in cui la specifica forma di teatro psicologico e realistico modellata sugli scritti e la poetica di Gottsched, Lessing e Schiller, mira a nobilitarsi in quanto espressione e opera d’arte, ed è pienamente integrata nel sistema culturale che dà forma all’ideologia borghese. Lo *Schauspieler*, allora, non è genericamente l’attore, e ancor meno è il *Komödiant*. È al contrario quella figura di artista della scena che mediante uno stile di recitazione psicologizzante e “naturale” diventa esempio morale ed espressione dei valori della borghesia. Insomma, verrebbe da precisare, anche tutt’altra cosa rispetto al “seguace di Dioniso” che anima intensamente la filosofia Nietzsche.

L’immagine dell’attore che si fa signore ha la sua forza icastica, ma è nella diagnosi della contemporanea comunicazione politica che lo studio di Lawtoo trova il suo principale punto di forza. Se può sembrare una esagerazione evocare il (neo) fascismo in proposito, è solo perché – nota Mikkel Borch-Jakobsen nella prefazione – «le nostre categorie semantiche abituali, i nostri riflessi politici “illuminati”, ci impediscono di riconoscere il fascismo» nelle sue attuali forme *mimetiche* e *mimetizzate*¹⁷. Quel che fa l’autore è precisamente sostituire alla lente teorica dell’Illuminismo la tradizione “molto meno ottimistica” della teoria mimetica.

Inserendosi nel solco di una lunga scia di teorici della mimesi (da Platone a Nietzsche, passando per gli psicologi della folla Tarde, Le Bon, Freud, fino a Bataille, Girard, e poi Nancy e Lacoue-Labarthe), l’intento dell’autore è precisamente quello di dimostrare che il (*new*)*fascism* non è nuovo né originale. Ma «attori che giocano il ruolo di apprendisti presidenti ricaricano il vecchio fantasma della mimesi via new media che ha il potere sconcertante di trasformare la realtà politica in un *reality show*»¹⁸. Le tre direzioni lungo le quali l’analisi si sviluppa sono quelle indicate dai tre concetti che compaiono nel titolo, a ciascuno dei quali è dedicato un capitolo che approfondisce la dinamica *pato-logica* di diffusione che la mimesi innesca (il contagio), l’obiettivo fantasmatico della moltitudine ridotta a unità (l’ambivalenza della nozione di comunità, che può essere usata a fini di liberazione quanto di violenza coercitiva), la comprensione del mito che in quanto strumento di identificazione non può essere dissociato dalla problematica generale della mimesi.

Theory of Drama”, in *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performance*, M. Wagner - D.W. Ernst (eds), ePodium, München 2007, pp. 223-239.

¹⁷ Mikkel Borch-Jakobsen, “Prefazione”, in Nidesh Lawtoo, (*Neo*)*fascismo* cit., p. 9.

¹⁸ Nidesh Lawtoo, (*Neo*)*fascismo* cit., risolto di copertina.

Poiché il titolo del libro corre, forse consapevolmente, il rischio di essere fuorviante, l'autore si premura di spiegare nella prefazione all'edizione italiana che le parentesi attorno al "neo" anteposto al termine "fascismo" «indicano una forma di reticenza ad assimilare il nuovo al vecchio fascismo. Essendo il fascismo un fenomeno mimetico che assume forme diverse in contesti e periodi diversi, non intendo determinare cosa sia il fascismo sulla base di un ritorno alle "origini" del fascismo storico italiano»¹⁹. Al contrario obiettivo dello studio appunto è capire come e fino a che punto «il (neo)fascismo mobilita tecniche di contagio affettivo, identificazioni mitiche, e incoraggia la formazione di comunità organiche che si oppongono al pluralismo democratico»²⁰. Queste tecniche "semi-ipnotiche" vengono per lo più ignorate da prospettive critiche basate sull'ideale dell'*Homo sapiens* razionante; occorre perciò una diagnosi che parta dal riconoscimento di quello che si potrebbe chiamare il "funzionamento essenzialmente mimetico" dell'essere umano per evidenziarle e combatterle, smascherarle e depotenziarle.

In conclusione, sebbene difficilmente una scheda bibliografica classificherebbe le due monografie di Lawtoo inserendo tra le altre la parola chiave "teatro", c'è molta materia teatrale in questi due libri. L'analisi che Lawtoo conduce su colui che chiama l'"apprendista presidente" (l'idea del libro nasce infatti nel 2016 quando Trump sfrutta a suo vantaggio l'enorme visibilità mediatica acquisita con la conduzione del programma *The Apprentice* nella scalata alla Casa Bianca) può essere considerata un solido e illuminante contributo allo smascheramento della forma attuale di quel processo che Walter Benjamin definiva, nelle righe finali del suo saggio sull'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica, l'"estetizzazione della politica" perseguita dal fascismo. Vi si contrappone la "politicizzazione dell'arte" in senso democratico, enigmatica nozione che Benjamin ci ha lasciato in eredità e che è nostro compito, arduo ma irrinunciabile, interpretare e realizzare.

¹⁹ Ivi, p. 13.

²⁰ *Ibid.*

Abstracts

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?». *Musica intuitiva e libera improvvisazione ai Corsi estivi di Darmstadt 1969-1970* (Pietro Cavallotti)

In the late 60's and early 70's the topic of free improvisation has played an important role at the Summer Courses in Darmstadt. Particularly significant were the seminars of Vinko Globokar (with the group New Phonic Art) in 1970, especially focused on the importance of the performative moment, on the question of authorship in the case of collective performances, as well as on the absolute necessity of internal democratic dynamics within the improvisation group. The emphasis accorded to this latter aspect can be explained by the particular conditions in which the question of improvisation was introduced into the Darmstadt debate: the dispute between Karlheinz Stockhausen, Globokar and many other participants of the courses during the last session of Stockhausen's seminar about *Aus den sieben Tagen* at the Summer Course of 1969. The whole debate (a very passionate dispute lasting about two hours) was about the "dictatorial" role of Stockhausen during the performances of his "intuitive music", in which Globokar's Group was actively involved as well. The essay aims to reconstruct and contextualise the main phases of this debate, in which two opposite visions of collective musical improvisation collide.

Aspettando Godot e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci
(Maria Grazia Berlangieri)

The essay analyses the theatrical cosmogony of Carlo Quartucci and the Compagnia della Ripresa, built around the understanding of Samuel Beckett's dramaturgy with a primary focus on *Waiting for Godot* (The three first performances, 1959 - Teatro Brancaccio, Compagnia universitaria Latino-Metronio; 1964 – Teatro Stabile di Genova, Compagnia del Teatro Studio; 1965 – Festival di S. Beckett, Prima Porta Roma, Compagnia della Ripresa – Teatro Mobile). Furthermore, with the aid of unpublished interviews with Carlo Quartucci and Carla Tatò, Cosimo Cinieri and Emiliano Tolve, this study digs deeper inside the lesser known influences on Quartucci's poetic such as the study of texts on figure and form by the art historian Carlo Lodovico Ragghianti and the "conceptual" work in the studio with the photographer Lisetta Carmi and his ideal and posthumous relationship with conceptual artist Marcel Brodhears.

Per una traditio dell'opera di Franco Scaldati. Totò e Vicé, Assassina e Ombre folli secondo Randisi-Vetrano (Domenico Giuseppe Lipani)

This paper analyses the relationship between Franco Scaldati's drama and the staging of his work made by Enzo Vetrano and Stefano Randisi. *Totò e Vicé*, *Assassina* and *Ombre folli*, staged by Diablogues, are three examples of how actor's dramaturgy can interact with author's writing, within common aesthetics, showing the possibilities for a "popular-experimental theatre".

'Un mare di parole' tra Assoli e Udunda Indina. Il plurilinguismo "malato" di Leo e Perla nella fase di rientro capitolino (Matteo Tamborrino)

This paper aims to reconstruct the two plays *Assoli* (1977) and *Udunda Indina* (1980), emblematic productions by Leo de Berardinis and Perla Peragallo, staged during the most daring phase of their research. Both characterized by an obsessive taste for the manipulation of idioms and for the shredding of meanings, the two theatrical performances – alongside the diagnostic and cathartic function of the word (ironically vilified among wordplays and puns) – bring to light the experimental potential of a very distinctive "teatro di parola". These verbal phenomena, in terms of scenical praxis, reflect the intimate deconstructive project pursued, in those same years, not only by the two actors themselves, but also by the wider framework of the so-called Italian "Nuovo Teatro". The analysis is conducted on the basis of archival sources, direct testimonies, press clippings and, from a methodological point of view, by adopting studies of an interdisciplinary nature: both theatrical and linguistic.

Contro l'egemonia di genere. Il voguing come danza di resistenza (Andrea Zardi)

Dance is rooted in the ritual sphere of a specific time and it interact with the political sphere, questioning ideological and social practices and pursuing strategies of resistance against them. The *dancing body*, first, relies on a system of conventions that defines itself in every society and it carries out an ideological power. Around this theory, this essay examines the phenomenon of *Voguing*, highlighting the redefinition of gender identities, ritual practices and the function of community. Through the historical analysis of *ballroom culture* phenomenon, a multiform practice of collective identity is outlined and it responds to urgent social phenomena. Performance Studies, Gender Studies and the analysis of media products – carried out in the last decades – could help us to understand how sub-cultural community processes have become part of a *pop* performativity.

Uova fatali (parte I). Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo negli anni della formazione (1924-1928) (Massimo Lenzi)

This text is the first part of a broader investigation aimed at reconstructing typologies, institutions and structures of the Russian-speaking theatre-drama production system in the early years of the Soviet State (1924-1928), as well as the activity of its main protagonists. In particular, moving from an historiographical *Brief premise*, this text examines the passage from the spectacular typologies peculiar to the years of the civil war (*agitki, massovki*, etc.) to the context in which the new genre of heroic-revolutionary drama arose; the interactions between this and some of the thematic and structural characteristics of contemporary films production; the institutionalization of the scenic-dramatic collectives which were already operating in the revolutionary field (self-active theaters, Proletkul't); and the more or less conflictual relations between the Art Theatre and its main Studios.

Gli autori, le autrici

Maria Grazia Berlangieri è Ricercatrice (RTDa) presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo, Università degli Studi di Roma “Sapienza” dove ha ricevuto il suo dottorato di ricerca in “Digital Technologies for Research on Performing Arts”. I suoi attuali focus di ricerca sono la storia e l'estetica del teatro italiano, teatro e nuovi media, le tecnologie digitali e la visualizzazione narrativa dei dati raccolti nelle arti performative, l'analisi dei movimenti dell'attore-danzatore attraverso le tecnologie di motion capture, la narrativa transmediale. Ha partecipato al progetto europeo “Eclap, European Collected Library of Artistic Performance” (Sapienza, Roma 2010-2012) e al progetto ERC “INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)”, IUAV Università di Venezia. Dal 2005 al 2015 è stata responsabile dell'archivio del Centro Teatro Ateneo di Roma e attualmente ha un incarico di responsabilità di studi e ricerche scientifiche finalizzate alla valorizzazione del patrimonio audiovisivo dell'Archivio Audiovisivo dello Spettacolo (ex archivio del C.T.A.). È consulente scientifico per il Balletto di Roma e insegna Scenografia Virtuale, Teatro e Nuovi Media, Multimedia design presso l'Università La Sapienza - Roma. Ha fondato e dirige la collana editoriale “Performing Data”: collana di Studi in Performing Arts, Media Design e Digital Technologies presso l'editore Bordeaux Edizioni Roma. Tra gli altri ha pubblicato *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, Bordeaux Edizioni (2019), *Il teatro dell'Università di Roma, 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Bulzoni (2016), *Motion Capture, de-sampling Bodies* (2018), «Come se il robot fosse un danzatore». *Movimento e ricerca tecnologica in HABITdata e HU_robot di Ariella Vidach/AiEP* (2020).

Pietro Cavallotti è Ricercatore presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Studi musicologici all'Università di Pavia, Dottorato di Ricerca conseguito nel 2002 alla Humboldt Universität di Berlino. Dal settembre 2011 direttore (insieme a Dörte Schmidt) di un progetto di ricerca sui Corsi estivi di Darmstadt 1964-1990 presso l'Universität der Künste di Berlino. Pubblicazioni dedicate prevalentemente alla storia, estetica e analisi della musica del XX secolo con particolare interesse per indagini filologiche sul processo creativo.

Massimo Lenzi è nato a Lucca nel 1958. È professore associato di Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento StudiUm dell'Università di Torino, dove tiene corsi di Fenomenologia delle arti performative, Fenomenologia dello

spettacolo tecnologico e Teoria del teatro. Su «Mimesis Journal» sono già usciti alcuni suoi saggi, fra cui *Obrazy*, una serie di “profili di registi russi della seconda generazione”. Tra i suoi lavori, i volumi *L'istrione iperboreo* (1993), *Maschere Musiche* (2000, con Roberto Tessari) e *La natura della convenzione* (2004). Ha inoltre pubblicato le raccolte di versi *Orfeo* (1984), *Rime. In figura* (1992) e *Campi inelisi* (1997), nonché traduzioni e versioni di Ejzenštejn, Blok, Vjačeslav Ivanov, Florenskij, Bel'skij, Beketova, Fet, Bal'mont, Tjutčev, Blake, Eminescu, Sergej Isaev e Vygotskij.

Domenico Giuseppe Lipani è ricercatore in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Ferrara e direttore del Centro Teatro Universitario dello stesso ateneo. Suoi principali interessi di ricerca sono le forme spettacolari del folklore meridionale e lo spettacolo religioso tra Medioevo e Rinascimento. Tra i suoi scritti più recenti *Devota magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo* (Bulzoni, 2017).

Matteo Tamborrino (Torino, 1992) è dottorando in Storia delle Arti e dello Spettacolo presso le Università di Firenze, Pisa e Siena (tutor: Prof.ssa Eva Marinai), con un progetto di ricerca sui secondi anni romani (1977-1983) dell'attività teatrale di Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Ha condotto i propri studi, in Lettere prima e in Filologia moderna poi, all'Università di Torino, sotto la guida dei docenti Antonio Attisani, Eva Marinai e Armando Petrini, rivolgendo particolare attenzione al Nuovo Teatro italiano, all'arte dell'attore yiddish e ai rapporti fra lingua e scena. Da dicembre 2019 è membro della Segreteria di redazione della rivista «Mimesis Journal». È Cultore della materia per il s.s.d. L-ART/05 presso l'Università di Pisa (da giugno 2020) e l'Università di Torino (da novembre 2020). In ambito extra-accademico collabora con la testata «Krapp's Last Post» e con la Fondazione Piemonte dal Vivo/Lavanderia a Vapore. Ha svolto un tirocinio semestrale presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

Andrea Zardi, dottorando in Lettere presso l'Università degli Studi di Torino - Dipartimento di Studi Umanistici, si è laureato in triennale in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano e ha conseguito la magistrale in Cinema e Media-Arti della Scena presso l'ateneo torinese. Ha lavorato come archivista per il Centro Studi del Teatro Stabile Torino; è cultore della materia in Studi di Danza e nel 2017 è stato assegnista di ricerca con il progetto *Neuroscienza e linguaggi della performance e della danza*. Ha collaborato nell'unità di Torino per il PRIN 2015 - *Performare il sociale: formazione, cura e inclusione attraverso il teatro*. Le sue ricerche sono focalizzate sulla interdisciplinarietà fra studi neuroscientifici e e nuovi linguaggi della danza contemporanea. Collabora con diverse realtà in ambito

performativo (Nuova Officina della Danza, Mirabilia Festival, Torinodanza) e conduce l'attività di coreografo con il progetto ZA | DanceWorks.

Ricevuti e in lettura

Volumi

P. Brook, *Il dettaglio è il segreto. Due scritti sull'artigianato teatrale*, intr. G. Di Palma, Dino Audino Editore, Roma 2020.

M. Cambiaghi, A. Egidio, I. Innamorati, A. Sapienza, *Storia del teatro. Scena e spettacolo in Occidente*, Pearson, Milano 2020.

Cross the Gap. Attraversamenti nei teatri del possibile con Factory Compagnia Transadriatica, a cura di M.C. Provenzano, Cue Press, Imola 2020.

E. Dante, *Bestiario teatrale*, pref. A. Camilleri, post. A. Barsotti, Rizzoli, Segrate 2020.

L. de Góngora, *Le ferme intenzioni di Isabella*, a cura di G. Poggi, Lithos, Roma 2020.

Distretto X. Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere, a cura di S. Briatore, Artemide, Roma 2020.

D. De Luca, *Lo psicopompo*, pref. L. Donati, post. D. Chiricò, Edizioni Erranti, Cosenza 2020.

B.C. Fagan, *Théâtre de la Foire et Théâtre italien complets*, vol. I: «Théâtre de la Foire (1730-1738)», éd. de F. Mele, Classiques Garnier, Paris 2020.

R. Guardenti, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Cue Press, Imola 2020.

P. Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, pref. V. Minoia, Lithos, Roma 2020.

La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità, a cura di E. Cervellati, G. Taddeo, Ephemeria, Macerata 2020.

La malattia che cura il teatro, a cura di A. Porcheddu, C. Carponi, Dino Audino Editore, Roma 2020.

La Tragédie à l'époque d'Henri IV, vol. I: 1589, éd. de M. Mastroianni, P. Martinuzzi, D. Speziari, D. Cecchetti, A. Bettoni, Olschki, Firenze 2020.

D. Legge, *Inseguendo I carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità*, Bulzoni, Roma 2020.

K. Munk, *Il Verbo*, a cura di F. Perrelli, Cue Press, Imola 2020.

M. Paoletti, *A Huge Revolution of Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.

A. Petrini, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, UTET, Torino 2020.

M.C. Provenzano, *Rosso di San Secondo. Il drammaturgo della vita moderna. Con l'inedito Le finestre*, Bonanno, Acireale-Roma 2020.

P. Quazzolo, *Trieste e il caso Ibsen. Polemiche e dibattiti tra Otto e Novecento*, pref. F. Perrelli, Marsilio, Venezia 2020.

S. Scattina, *Titina De Filippo. L'artefice magica*, Cue Press, Imola 2020.

A. Sinfield, *Out On Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, ed. it. a cura di A. Pizzo, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

Storia della musica e dello spettacolo a Napoli, vol. I: "Il Seicento", a cura di F. Cotticelli, P. Maione, Turchini, Napoli 2019.

Theatrum Mundi. Shakespeare e Napoli, a cura di A. Piazza, S. Spera, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2020.

D. Tomasello, P. Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola 2020.

P. Vescovo, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia 2020.

T. Zinna, *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile*, a cura di S. Scattina, Bonanno, Acireale-Roma 2020.

Riviste

«Acting Archives Review», X, 19 (2020).

«Arti dello Spettacolo | Performing Arts», VI, n. speciale (2020), dedicato a *Open Data - Open Access: New Frontiers for Archives and Digital Platforms Dedicated to the Performing Arts*, a cura di D. Gavrilovich: <www.artidellospettacolo-performingarts.com/index.php/journal/2020>.

«Biblioteca Teatrale», 133 (2020), numero monografico *Arti performative e sfide sociali*, a cura di R. Ciancarelli, F. Camuti, A. Roma.

«Biblioteca Teatrale», 134 (2020), numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di V. Di Bernardi.

«Connessioni remote», 1 (2020), numero monografico *Giacomo Verde, tecnoartista*, a cura di A.M. Monteverdi, D. D'Amico, V. Sansone.

«CoSMo», 16 (2020), numero monografico *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, a cura di M.T. Giaveri, A. Pontremoli: <ojs.unito.it/index.php/COSMO/index>.

«Mantichora», IX, 9 (2019), a cura di K. Trifirò, P. Pizzimento: <ww2new.unime.it/mantichora>.

«Sinestesia», IX, 30 (2020).

Mimesis Journal Books

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’Arialda*, *Persone naturali e strafottenti*.

Crescere nell’assurdo. Uno sguardo dallo Stretto (2018)

Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia (dir.)

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 articolarsi 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. (aa)

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'excursus 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 moder-

nità” 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 cinquantenario 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 Petrini

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".

L'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 delinearsi 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. (f.c)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente (2012)

Aa.Vv.

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.

EDITORIALE

Se tutti i teatri chiudessero

Alessandro Pontremoli

SAGGI

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?». Musica intuitiva e libera improvvisazione ai Corsi estivi di Darmstadt 1969-1970

Pietro Cavallotti

Aspettando Godot e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci

Maria Grazia Berlangieri

‘Un mare di parole’ tra *Assoli* e *Udunda Indina*. Il plurilinguismo “malato” di Leo e Perla nella fase di rientro capitolino

Matteo Tamborrino

Per una *traditio* dell’opera di Franco Scaldati. *Totò e Vicé*, *Assassina* e *Ombre folli* secondo Randisi-Vetrano

Domenico Giuseppe Lipani

Contro l’egemonia di genere. Il *voguing* come danza di resistenza

Andrea Zardi

Ova fatali. I. Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo negli anni della formazione (1924-1928)

Massimo Lenzi

PUNTI DI VISTA

Esplorare la commedia romantica shakespeariana al Silvano Toti Globe Theatre di Roma. Conversazione con Loredana Scaramella (parte prima)

Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

Il tango patrimonio culturale immateriale. Intervista a Pablo Moyano e Roberta Beccarini

Elisa Anzellotti

LETTURE E VISIONI

Inconscio mimetico e “attori signori”. Sul progetto di ricerca *HOM: Homo Mimeticus*

Fabrizio Deriu

aAaAaAaAaAaAa