

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 9, n. 1

giugno 2020

aA ccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 9, n. 1
giugno 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 PDF 979-12-80136-04-6

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis9-1

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



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

aA
ccademia
university
press

INDICE

MJ, 9, 1 (giugno 2020)

SAGGI

*Performing horses.
I cavalli nel teatro europeo tra Ottocento e Novecento* 5
Laura Budriesi

*Regia e romanzo.
Una questione storiografica alla prova dei fatti* 39
Marta Marchetti

*Il paradigma della velocità.
Il dinamismo sulla scena europea tra fine Ottocento e inizio Novecento* 57
Elena Mazzoleni

*Lorenzaccio di Carmelo Bene.
Dalle fonti alla messinscena* 79
Carlo Alberto Petrucci

*La scena platonica di Anatolij Vasil'ev.
Giocare tra le idee* 105
Enrico Piergiacomi

PUNTI DI VISTA

*In memoria di Giacomo Verde.
Scritti sull'arte e sul teatro* 137
Giacomo Verde

Incontro con Valerio Binasco 151
a cura di Marianna Sica

LETTURE E VISIONI

Decifrare lo spettacolo multimediale 173
Grazia D'Arienzo

Comunità future, Comunità performative 180
Dario Tomasello

<i>Una nuova storia della scenografia</i> Edoardo G. Carlotti	187
<i>Dario Fo. Sguardi transdisciplinari</i> Matteo Tamborrino	189
RICEVUTI E IN LETTURA	201
ABSTRACTS	203
GLI AUTORI	205
MIMESIS JOURNAL BOOKS	207

Performing horses

Cavalli in scena tra Ottocento e Novecento

Laura Budriesi

Se si vuole attribuire una data simbolica all'inizio del naturalismo a teatro, si può indicare il 19 ottobre 1888, quando veri quarti di bue furono appesi in scena da André Antoine per lo spettacolo *Les Bouchers* al Théâtre Libre: la scena rappresentava una vera macelleria, soltanto che l'effetto verità, invocato da Zola appena pochi anni prima,¹ si produsse fino in fondo e la carne iniziò a marcire in scena a causa delle luci della ribalta con un effetto macabro e soffocante.

In questo saggio ci si concentrerà, invece, su animali vivi e vegeti, particolari, ma a tutti gli effetti performer e, nello specifico, sui cavalli. L'idea è quella di focalizzare l'attenzione relativamente ad alcuni momenti della storia del teatro nei quali la presenza animale in scena ha fatto la differenza. Queste riflessioni vogliono essere un omaggio a uno degli animali più presenti nei miti, nelle religioni, nelle arti, nelle letterature – creatura centrale in molte culture che gli attribuiscono il ruolo di accompagnatore delle anime dei defunti e di animale alato che vola nel mondo superiore – e, ancora oggi, fortemente legato alle culture sciamaniche. Gli esempi che porterò vanno dal Settecento londinese, che ha visto la nascita dell'*hippodrama*, al Théâtre Zingaro – fondato da Bartabas negli anni Ottanta del Novecento, in Francia, in cui i cavalli attori sono, a tutti gli effetti, membri della compagnia - agli animali portati in scena dalla Societas Raffaello Sanzio, fondata negli stessi anni del Théâtre Zingaro, che testimonia una modalità differente del rapporto degli animali con la scena. Nella Societas i numerosi non-umani convocati non devono “recitare”, compiere azioni sul palco, ma soltanto apparire, essere. La compagnia cesenate, guidata da Romeo Castellucci, ha prodotto spettacoli con molte specie animali, ma il cavallo è indubbiamente figura ricorrente.² La specificità e il valore degli esempi che propongo consiste nella effettiva presenza di cavalli in scena, ma, va notato, che la rilevanza di questi animali – a partire dall'*hippodrama* londinese – è stata a lungo trascurata dagli studi teatrali, nei quali, semmai, i cavalli in scena sono stati interpretati come segni, metafore o rappresentazioni delle virtù umane. Al contrario, gli *Animal Studies*,³ con rivendicazioni di carattere etico-politico,

¹ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Bibliothèque Charpentier, Paris 1881.

² Per un ampio excursus sul ruolo del cavallo nella storia e nelle arti, cfr. Gavina Cerchi, *Equus in fabula. Immagini del cavallo tra mito, arte, letteratura*, Edizioni ETS, Pisa 2012.

³ Il campo interdisciplinare degli *Animal Studies* comprende un vasto spettro di discipline nell'ambito

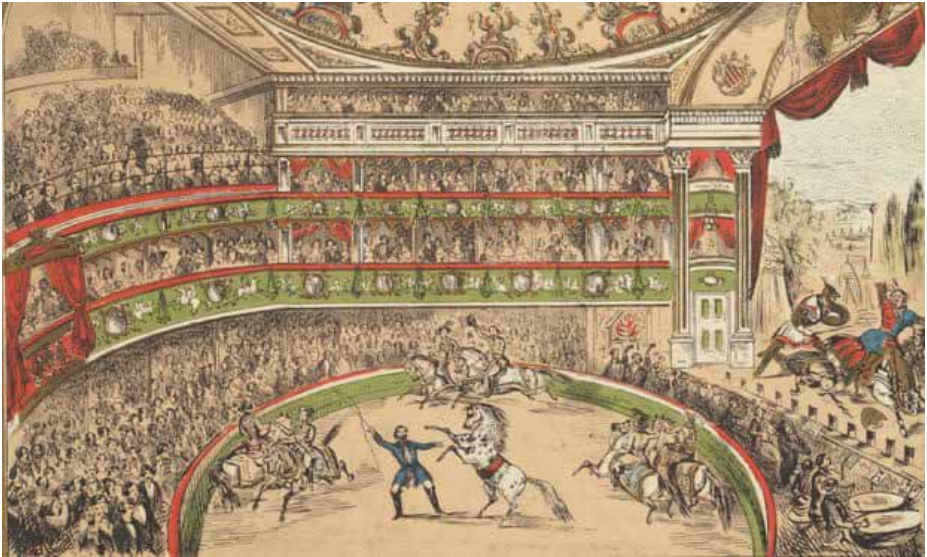


Fig. 1. Astely's Amphitheatre, Londra.

hanno messo in evidenza i ruoli che gli animali hanno giocato nella storia umana e la conseguente necessità di esplicitarli e teorizzarli, anche all'interno della storia delle arti performative. Studi recenti accordano anche al cavallo la possibilità di vestire una *fictitious persona*, un personaggio, all'interno di vere e proprie performance inter-specie.⁴

delle scienze umane, sociali, biologiche e cognitive. Sebbene non ne esista una definizione universalmente accettata, uno dei maggiori interessi di chi vi aderisce è sicuramente quello di collocare le questioni concernenti gli animali al centro della ricerca critica. Su questa linea si vedano i numeri monografici di alcune riviste: *On Animals*, «Performance Research», V, 2 (2000) – alcuni articoli di questo numero sono qui citati; *Turning Animal*, «Performance Research», XXII, 2 (2017); Una Chaudhuri (a cura di), *Animals and Performance*, «TDR. The Drama Review », LI, 1 (2007). Si vedano inoltre, Lourdes Orozco, Jennifer Parker-Starbuck (a cura di), *Performing Animality. Animals in Performance Studies*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015; Lynn Turner, Undine Sellbach, Ron Broglio (a cura di), *The Edinburgh Companion to Animal Studies*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018, in particolare la voce *performance* curata da Undine Sellbach (ivi, pp. 380-396). Rimando anche all'articolo di chi scrive, con bibliografia sul tema, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», VIII, 2 (2019), pp. 31-53.

⁴ Cfr. Karen Raber, Monica Mattfeld (a cura di), *Performing animals. History, Agency, Theater*, Pennsylvania State University Press, University Park 2017; Una Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Routledge, Abingdon-New York 2017, in particolare il capitolo "War Horses and Dead Tigers: Embattled Animals in a Theater of Species", pp. 181-195; Una Chaudhuri,

Horses like actors: Astley e l'hippodrama

In 1811, Covent Garden had “the most profitable season in its history” [...] Matthew Gregory Lewis’s *Timour the Tartar* was a surprising departure for the patent theater, one born out of financial desperation. [...] This revolution was not caused by the play’s content, which was in keeping with many other popular Orientalized melodramas staged at the time, but by the actors. Performed by John Astley’s equestrian troupe from Astley’s Amphitheatre, Westminster Bridge, *Timour* was the first play staged at a legitimate theater written specifically for the inclusion of nonhumans as agential actors central to the production’s plot.⁵

John Astley, l’inventore del circo modernamente inteso, era un soldato reduce dalla guerra dei sette anni. Quando ritornò a Londra costruì, nel 1776, un’arena per eseguire spettacoli con la sua troupe equestre, l’Astley’s Amphitheatre (fig. 1). Essere stato un soldato aveva significato condividere, pelle a pelle, la vita e la morte con il suo cavallo sul campo di battaglia e questo aveva reso il loro legame molto forte:

The equestrians who created modern circus were for the most part former cavalrymen whose lives often depended on their horses. The strong bond between humans and horses in modern circus thus had its origins on the battlefield. J. M. Brereton writes that “the [cavalryman] came to regard his horse almost as an extension of his being”.⁶

Gli spazi dedicati al tempo libero, a Londra, erano allora molto frequentati da chi desiderava vedere esibirsi gli ex soldati che si esibivano stando in piedi in groppa ai loro cavalli, offrendo manifestazioni di atletismo, forza e potenza che esaltavano l’élite combattente della cavalleria britannica.

Insieme all’ippomania, che prese piede a Londra già a partire dalla fine del Settecento, si diffuse l’*hippodrama* di cui vale la pena riportare alcune definizioni. Kimberly Poppiti definisce gli «equestrian drama» come «plays written or performed to include a live horse or horses enacting significant action or characters as a necessary part of the plot».⁷ Arthur Saxon, in modo simile, definisce l’*hippodrama* come «literally a play in which trained horses are considered as actors, with business,

Holly Hughes (a cura di), *Animal Acts. Performing Species Today*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2014, in particolare il capitolo di Kim Marra “Horseback Views: A Queer Hippological Performance”, pp. 111-130; Katie Lavers, *Horses in Modern, New, and Contemporary Circus*, «Animal Studies Journal», IV, 2 2015, pp. 140-172, Monica Mattfeld, “I See Them Galloping!” *War, Affect, and Performing Horses in Matthew Lewis’s Timour the Tartar*, in Raber, Mattfeld (a cura di), *Performing animals* cit., pp. 66-80, p. 68.

⁵ Ivi, p. 66.

⁶ Lavers, *Horses in Modern, New, and Contemporary Circus* cit., p. 146.

⁷ Kimberly Poppiti, *A History of Equestrian Drama in the United States. Hippodrama’s Pure Air and Fire*, Routledge, Oxford-New York 2018, p. 78.



Fig. 2. *Adah Isaacs Menken in Mazeppa*, Parigi.

I drammi erano scritti appositamente per includere i cavalli nel plot come personaggi necessari allo sviluppo dell'azione drammatica:

He soon realized that he could produce real drama as long as the action was performed on horseback. Thus, hippodrama was born. He adapted common stories and plays in a way where they could be performed on horses. Not only that, but the horses were the main actors. The horses had their own business, or leading actions, to perform that helped carry out the plot.¹¹

often leading actions, of their own to perform».⁸

Lo spettacolo si era evoluto rispetto al circo equestre, ne erano protagonisti i cavallerizzi, in particolare Philip Astley, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo.

La stampa contemporanea descriveva gli *hippodrama* come «thrilling plays of blood, thunder and love»,⁹ a volte erano indicati come *quadruped drama*, perché, di fatto, le presenze di rilievo erano i quadrupedi, i cavalli, che rappresentavano spesso scene di battaglia che avevano avuto luogo in tempi più o meno recenti. Le rivoluzioni e le guerre fornivano le sceneggiature per spettacoli che evocavano il pericolo e Astley, come ex soldato, si trovava nella posizione giusta per rappresentarle con successo. I suoi cavalli costruivano perfetti personaggi a quattro zampe (*great four-legged characters*): «they were more than “normal” horses».¹⁰

⁸ Arthur H. Saxon, *Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama in England and France*, Yale University Press, New Haven 1968, p. 24.

⁹ Helen Stoddart, *Rings of Desire. Circus History and Representation*, Manchester University Press, Manchester 2000, p. 166.

¹⁰ Cfr. Mattfeld, “*I See Them Galloping!*” cit., p. 74, che rimanda al *Morning Chronicle* (London) del 30 Aprile 1811 e al *Morning Post* del medesimo giorno.

¹¹ Cfr. *Hippodrama*, Wikipedia, <<https://en.wikipedia.org/wiki/Hippodrama>> (ultima consultazione giugno 2020).

Astley, che voleva portare l'*hippodrama* nei teatri “patentati”,¹² non soltanto nel circo, si rese conto che poteva produrre veri drammi in cui l'azione doveva essere eseguita a cavallo. Scelse, per questo, storie e spettacoli comuni, in modo che potessero essere rappresentati a cavallo. Non solo, i cavalli ne erano gli attori principali: eseguivano le azioni decisive per il motore drammatico, come nell'esempio riportato qui all'inizio, quando il *Timour* divenne la produzione più popolare del XIX secolo e la stampa dichiarava: «we think we may venture to say that three-fourths of them came to see the horses – the horses – and nothing but the horses».¹³

L'elemento iconico del circo moderno, il *ring*, richiama la centralità dei cavalli in quel genere di spettacoli. La pista ad anello, innovazione sviluppata per la corsa nel circo nella seconda metà del XVIII secolo, rivoluzionò il modo in cui, successivamente, furono presentati gli spettacoli equestri. Prima che si sviluppasse l'anello, il *Trick Riding* – ovvero gli atti performativi con i cavalli al galoppo – veniva eseguito in linea retta; grazie al design spaziale dell'anello, gli spettatori vivevano un'esperienza realmente immersiva e avevano sempre in vista cavallo e cavaliere.

A Londra c'erano teatri costruiti appositamente per il genere equestre – l'anfiteatro di Astley, il Royal Circus e il padiglione olimpico – che combinavano il palcoscenico con un'arena a terra, il *ring*, separata dalla fossa dell'orchestra; scena e arena erano collegate da rampe a formare un unico spazio performativo. Lo snodarsi dell'azione drammatica tra palcoscenico e *ring* permetteva di interpretare scene intime insieme a complesse scene di battaglia. Questo modello fu esportato, nel primo decennio dell'Ottocento, a Parigi (Cirque Olympique) e a New York (Park Theatre).

Uno spettacolo di grande successo fu *Mazeppa*, o *Wild Horse of Tartary*, tratto dal poema di Byron che divenne un successo dell'anfiteatro di Astley nel 1831. Il ruolo di Mazeppa era un *breeches role*, ovvero una parte maschile rappresentata da una donna e il successo della performance era distribuito egualmente tra la performance del cavallo e quella dell'attrice-danzatrice.¹⁴

In una produzione di *Mazeppa* del 1861, il ruolo centrale fu assegnato ad Adah Isaacs Menken (fig. 2) (nata nel 1835), abile amazzone e attrice. Anche se altre donne, prima di lei, avevano interpretato il ruolo di Mazeppa, Adah Menken fu la

¹² Sulla base del *Licensing Act*, discusso dal Parlamento inglese, soltanto due teatri di Londra, il Drury Lane e il Covent Garden, ebbero la licenza, concessa da Lord Chamberlain, di rappresentare *spoken*, ovvero *legitimate drama* (termine che designa i generi teatrali più elevati, *serious drama*). Il disegno di legge si attualizzò in due fasi a distanza di dieci anni l'una dall'altra: nel 1737 e nel 1747. I teatri considerati illegittimi non potevano rappresentare *spoken drama*, ma potevano liberamente cimentarsi in tutti i generi teatrali considerati minori, come la pantomima, il melodramma, il dramma gotico, il balletto, il dramma equestre o acquatico.

¹³ Cfr. Mattfeld, “*I See Them Galloping!*” cit., p. 68, che rimanda al *Derby Mercury* (London) del 9 Maggio 1811.

¹⁴ A proposito di questo spettacolo portato a Parigi, cfr. Kari Weil, *Miss Mazeppa and the Horse with No Name*, in Raber, Mattfeld (a cura di), *Performing animals* cit., pp. 154-174.

prima ad attirare un ampio interesse per il ruolo: «Adah dueled, declaimed, and rode a wild stallion up a four-story stage mountain – while stripped apparently naked. From Albany to the Midwest and Nevada’s booming Virginia City, the crowds went wild over this man/woman performance».¹⁵

Il personaggio di Mazeppa di Adah Menken è rimasto fissato a lungo nell’immaginario contemporaneo per via della seduzione prodotta dal suo corpo nudo, sferzato sulla schiena di un cavallo in fuga. Tuttavia, al momento della morte prematura dell’attrice/amazzone, nel 1868, il suo funerale fu poco partecipato: la seguiva, fra i pochi, il suo cavallo, il cui nome, sebbene fosse stato protagonista di tante performance, non fu mai ricordato.

Aprire l’equitazione a teatro alle donne fu un momento importante nel processo di democratizzazione della cultura nel corso dell’Ottocento, sicché la parte di Adah Menken, *Miss Mazeppa*, divenne celebre anche per la particolare intimità e intesa che, in scena, si veniva a creare tra cavalli e amazzoni.

Storie che possono essere definite d’amore trans-specie: «for an all but naked woman to play Mazeppa on horseback was in many ways a seductive spectacle, and one that raised the specter of an interspecies love affair»,¹⁶ come si nota in alcune immagini divulgate nella stampa dell’epoca in cui la chioma di lei si fonde con quella del cavallo. Queste performance, che mettevano in forte discussione le idee correnti su genere, razza e identità e attribuivano ai cavalli *agency*, precorrono, nell’Ottocento, quello che si manifesterà, con maggiore forza, nel Novecento, ovvero lo stretto legame tra donne e animale, in particolare cani, come testimoniato negli scritti di Donna Haraway,¹⁷ di Marjorie Garber¹⁸ e di Alice Kuzniar:¹⁹ «trans-special love transcends the constrictions that gender and sexuality place upon the human body».²⁰

Questo significava trascendere i limiti sociali che il genere e il sesso imponevano: era la dimostrazione che, per alcune donne, poteva esistere altro, oltre al matrimonio e alla dipendenza dall’uomo: era un’aperta, forte sfida alle convenzioni sociali. I baci tra la Menken e il suo cavallo ricordano il passaggio di Donna Haraway in *Companion Species Manifesto*, in cui «constitutively, companion species», ovvero «the canid [...] Cayenne Pepper» e la «hominid» Haraway la donna e il cane condi-

¹⁵ Victor Gulotta, *A Dangerous Woman: New Biography of Adah Isaacs Menken Tells the Fascinating Story of America’s “Original Bad Girl”*, Press Release, 20 gennaio 2011, <<https://www.prweb.com/releases/2011/1/prweb8079237.htm>> (ultima consultazione giugno 2020).

¹⁶ Weil, *Miss Mazeppa and the Horse with No Name* cit., p. 142.

¹⁷ Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 1993; Ead., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.

¹⁸ Marjorie Garber, *Dog Love*, Simon & Schuster, New York City 1996.

¹⁹ Alice A. Kuzniar, “I Married my dog”: on *Queer Canine Literature*, in Noreen Giffney, Myra J. Hird (a cura di), *Queering the Non/Human*, Ashgate, Aldershot 2008, pp. 205-226.

²⁰ Ivi, p. 208.

vidono baci;²¹ qui l'autrice stabilisce una connessione tra il baciare il suo cane e il divenire-con, la coevoluzione tra le specie, un processo incarnato:

“Ms Cayenne Pepper continues to colonize all my cells” [...] “Surely, her darter-tongue kisses have been irresistible” [...] “[I]nter-species kisses have the potential [...] to disrupt species boundaries”: each kiss “solicits an undecidability into the divisions between subjects and species once thought to be decisive”. Far from being divided by language, these kissing companion species are molecularly coevolving.²²

Nella stampa dell'epoca, apparvero caricature della Menken a cavallo, rappresentata come un centauro femmina, una “rivoluzione” se si pensa che il mito del centauro, fino al secolo precedente, era unicamente associato alla mascolinità.

Le performance di passione trans-specie hanno certamente influenzato la cultura francese ed europea di età moderna, ma va ricordato che nel momento di maggior *passione* per le performance della Menken venne fissata a Parigi la regolamentazione della macellazione dei cavalli, che doveva avvenire in “teatri” di tutt'altra sorta: i macelli comunali, luoghi che dovevano essere fuori della città, perché si credeva che lo spettacolo della morte fosse un incitamento alla violenza. Come accadeva per le esecuzioni capitali, anche la macellazione doveva essere marginalizzata per sopire l'insito fattore di “spettacolo”.²³

I cavalli, nelle performance di cui ho detto, giocavano, in effetti, ruoli di primo piano, ma se si vogliono associare i termini “animale” e “performance”, occorre sbarazzarsi della visione cartesiana dell'animale come congegno meccanico, perfetto meccanismo. I cavalli in scena stavano effettivamente recitando?

There was a difference between the equine persona adopted onstage and the performer behind it [...] that what the Horse did in the ring, he wouldn't do in the road [...] the equine actors in *Timour* and other hippodramas were adopting a fictitious history, skill, and learned behavior not in keeping with their own backgrounds, whether intentionally or not. As such, the acting animals of *Timour* certainly introduced uncertainties about what an animal was and could do.²⁴

Il lavoro partecipe dei cavalli nell'*hippodrama* contribuì a mutare il gusto teatrale: l'unione di uomini ed equidi rappresentava i valori nazionali inglesi negli anni di guerra e il *Timour* enfatizzava la ferma e diffusa convinzione che gli inglesi, come i cavalli del dramma, dovevano essere forti, coraggiosi e disposti a morire

²¹ Haraway, *The Companion Species Manifesto* cit., pp. 1-2.

²² Derek Ryan, *Orlando's Queer Animals*, in Jessica Bernam (a cura di), *A Companion to Virginia Woolf*, Wiley-Blackwell, Chichester 2016, pp. 109-120, p. 112; le citazioni interne al passo riportato rinviano a loro volta a Haraway, *The Companion Species Manifesto* cit., pp. 1-2.

²³ Weil, *Miss Mazeppa and the Horse with No Name* cit., p. 152.

²⁴ Mattfeld, “*I See Them Galloping!*” cit., p. 73.

nella lotta contro il nemico: questo era merito dei cavalli e del loro riuscire a impersonare una *fictitious persona*, personaggio. Potevano anche recitare di morire in scena, tanto quanto gli attori umani: «the horses of Lewis's paradigmatic play were uncomfortable beings situated somewhere between actors, animals and humans. Their perceived ability to adopt a fictitious persona created uncertainty and fear in audiences. [...] They were majestic, special and other».²⁵

Inter-specie performance: Théâtre équestre Zingaro

«Equestrianism as a becoming-centaur for both rider and horse».²⁶ Le performance inter-specie del Théâtre Zingaro, guidato da Bartabas (dal 1984), sono celebri e, intorno a questo percorso, si può parlare di inter-soggettività. Secondo Bartabas, infatti, l'interazione tra umani e cavalli rappresenta la possibilità dell'incontro di due diverse ontologie ed epistemologie, una senso-motoria, percettiva, e una razionale, intellettuale, e della creazione, nelle performance, di un altro essere, derivato dall'unione di entrambi: il divenire centauro del cavallo e del cavaliere a un tempo. Il cavallo è l'animale guida degli sciamani, l'animale che riporta l'uomo a casa, dopo il viaggio. Un cavallo, un lucido frisone nero, dona il nome al gruppo:

C'est ce soir-là, après avoir copieusement arrosé l'arrivée du nouveau venu, que nous avons décidé dans l'euphorie et à l'unanimité de le baptiser Zingaro. Il endosserait le nom de notre théâtre équestre et musical, premier nommé il donnerait à la troupe sa descendance. Plus tard, tandis que la fête se répandait dans la nuit et que s'épanchaient les cœurs imbibés, je me suis surpris, comme souvent, à ne plus trouver ma place. J'éprouve dans ces moments le besoin de me retirer; de m'évaporer sans au revoir ni salut. Je suis allé le rejoindre dans son box, je n'ai pas allumé, je me suis glissé dans son antre comme on se glisse sous les draps de l'amante endormie. Il était couché sur le flanc gauche, je me suis assis près de lui, il a tourné la tête vers moi sans se relever, un peu étonné de me voir, comme sorti d'un songe. Cette nuit-là, nous avons fait un pacte: j'allais contaminer son animalité et il allait me permettre d'exister parmi les hommes. Aux humains de mon espèce, nous allions nous révéler. Pour la vie.²⁷

È un contaminarsi reciproco il rapporto di Bartabas con i cavalli, che ricorda quello tra sciamano e animali guardiani. Gli animali presenti nei suoi spettacoli, in particolare i cavalli, partecipano di questo retroterra mitico, del resto centrale nei riti sciamanici, nei quali il cavallo è viaggiatore e messaggero in estasi, guardiano dell'equilibrio tra mondo fisico: rocce, vento, pioggia, animali e uomini.²⁸

²⁵ Ivi, pp. 78-79.

²⁶ David Williams, *The Right Horse, The Animal Eye – Bartabas and Théâtre Zingaro*, «Performance Research» *On Animals*, V, 2 (2000), pp. 29-40, p. 33.

²⁷ Bartabas, *D'un cheval l'autre*, Gallimard, Paris 2020, p. 5.

²⁸ Cfr. Mircea Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974;

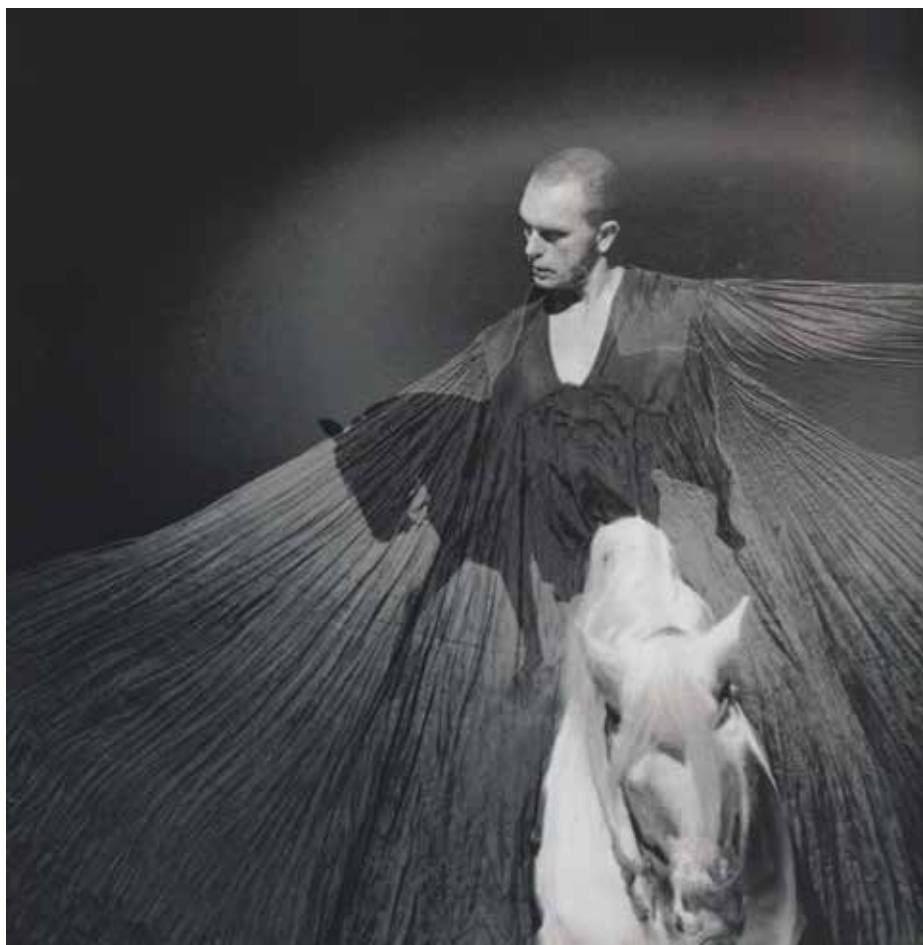


Fig. 3. Bartabas in *Eclipse* (1997-99), foto di Antoine Poupel

Bartabas, come uno sciamano, assume questo pensiero magico come codice di comportamento, all'interno come all'esterno del gruppo, e come *rituali* definisce le sue creazioni artistiche. Il viaggio spirituale avviene tra i diversi stati dell'essere e l'animale svolge la funzione di iniziatore. Gli animali, allo stesso tempo, come tutti gli appartenenti al clan, vivono prove che rappresentano vere iniziazioni, la cui trama è il travaglio della creazione stessa.

Ugo Marazzi (a cura di), *Testi dello sciamanesimo siberiano e centro asiatico*, UTET, Torino 2009.

Bartabas e il suo gruppo si trovano a Aubervilliers dal 1989, villaggio a pochissima distanza da Parigi, in un edificio lontano dalle caratteristiche tipiche di una sede di spettacoli: ricorda piuttosto un tempio orientale. Clément Marty, alias Bartabas, è un centauro dei tempi moderni: addestratore di cavalli, cavaliere lui stesso, coreografo e direttore di spettacoli equestri, nonché regista di film.²⁹ Il cavaliere che è dentro di lui si è manifestato fin dall'infanzia, finché, nel 1977, sulle strade dell'Andalusia, pensò di creare un teatro equestre e di dargli il nome del cavallo feticcio del gruppo, Zingaro. Nasce così il teatro equestre musicale che presenta spettacoli ispirati all'onirismo di Fellini, alla crudeltà di Artaud, in cui poesia, musica e misticismo si mescolano: al centro vi sono sempre i cavalli, che paiono sapersi muovere a passo di danza.

Medicine-man per il suo nomade entourage di uomini e cavalli è lui stesso, junglianamente un guaritore ferito, avendo subito da giovanissimo un incidente, i cavalli sono la sua medicina: «dans le moment d'incertitude, il va a poser son front sur le nez tiède et si doux de l'un de ses chevaux».³⁰ Con il gruppo non condivide soltanto i momenti teatrali, ma una esistenza in comune, che obbedisce a un'idea di *communitas* simile a quelle di altre grandi esperienze del Nuovo Teatro del Novecento, a partire dal Living Theatre.

Bartabas inventa, di fatto, un genere di teatro equestre nel quale il linguaggio non è costituito dalle parole, ma dai cavalli e dalle loro performance.

Il (l'art équestre) parle de la relation de l'homme et du cheval, exactement comme un danseur va parler de son rapport au corps ou à autrui. Ce qui m'intéresse, c'est de bien décrire cette relation entre l'homme et l'animal; pas tellement de montrer des chevaux. Pour en voir, il n'est pas nécessaire d'aller à Zingaro.³¹

Mettere al centro dello spettacolo cavalli-performer, significa uscire dal testo-centrismo, dal logocentrismo, per avventurarsi nello “spazio riempito di segni”, evocato da Artaud, in cui l'emozione si costruisce insieme alla musica. La partitura dei movimenti si sviluppa nel corso delle prove e prescinde da qualunque copione scritto.

I say to the people in the company, “you [are] not playing a role, you are playing yourself”. It's not like theatre – “this year you are going to play the old man or the killer...”
No you are playing yourself. So during the time that these people have been working

²⁹ Le produzioni del Théâtre Zingaro sono entrate nei programmi del festival di Cannes e di quello di Venezia: *Mazepa* (1993), *Chamane* (1995), *Les chevaux voyageurs* (2019), *Galop arrière* (2010).

³⁰ Françoise Gründ, *La Ballade de Zingaro*, Éditions du Chêne, Paris 2000, p. 41.

³¹ Sophie Lebeuf, *Philosophie équestre, interview de Bartabas*, citato in Maria Alessia Sini, *Rapporti tra teatralità e ritualità con particolare riferimento a Bartabas*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2010-2011, p. 92.



Fig. 4. *Eclipse* (1997-99), foto di Alfons Alt

with me – sometimes ten years or more – it is different aspects of their personality, the performers have to find it in themselves to propose something different. It is like that with the horses too...³²

Bartabas non rinuncia alla pista, al ring circense, per via della vicinanza alla terra, ma è lontanissimo dall'idea di circo, in cui ciò che conta è la ripetizione del pezzo di bravura; nei suoi spettacoli la pista, semmai, evoca la circolarità: «arène

³² *Eclipse Theatre Zingaro and Bartabas*, «The Horse Magazine Australia», 5 luglio 2010 <<http://www.horsemagazine.com/thm/2010/07/eclipse-theatre-zingaro-and-Bartabas/>> (ultima consultazione giugno 2020).



Fig. 5. *Eclipse* (1997-99), foto di Alfons Alt

de jeux sanglants ou arche de Noé [...] la piste circulaire offre, sans concession, les visions totales de l'humain qui s'engloutit ou renaît. Le sens de la théâtralité de Bartabas est circulaire». ³³ Non posiziona gli spettatori di fronte, ma fa sì che chi assiste possa abbracciare l'intero spettacolo con il proprio sguardo: «Rainer Maria Rilke souligne que regarder en face, c'est se détacher du monde en lui donnant une configuration d'objet. En revanche, rester dans l'ouvert de la vision circulaire, c'est

³³ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 36.

garder le sens du pur espace. “En cet espace, nous pouvons encore le rencontrer dans le regard des animaux”» (Rilke, *Les Élégies de Duino*).³⁴

L'intento non è mai virtuosistico o acrobatico: è il corpo del cavallo a essere, come quello di un ballerino, strumento espressivo da cui lasciarsi toccare.

Dalla Corea, dalla Georgia, dal Rajasthan, dal Kerala provengono gli artisti che hanno collaborato alle produzioni: la tribù Zingaro resta aperta e permeabile a culture altre e l'aggancio a quelle tradizioni passa attraverso materiali musicali arrivando a costituire un'eterogeneità seducente. Le musiche sono spesso connesse alla pratica sciamanica come il *pansori*, erede di canzoni epiche dello sciamanesimo coreano per l'opera *Éclipse* (1997-99) (figg. 3, 4, 5). Ne escono suoni che non sembrano prodotti da una gola umana. Una gola che è arrivata a sanguinare, a spezzarsi nel lungo apprendistato. Una voce rauca, bestiale, ma anche soave. Per quest'opera Bartabas chiama musicisti coreani che suonano melodie *shinawi* e una cantante *pansori* che deriva le proprie abilità e conoscenze dalle cerimonie *kut*, sciamaniche, condotte, nella più parte, da medium femminili e sceglie i cavalli più sensibili tra cui Zingaro e Picasso.

Lo spettacolo inizia sotto la luna, si sente risuonare un canto e si staglia la sagoma scura della cantante *pansori* Sung Sook Chung. Tutto è avvolto nella tenebra, a eccezione della bianchissima pista su cui cade candida neve. La narrazione si fa metafisica, essenziale, nell'arte del levare gioca sui contrasti di ombra e luce, bianco e nero, senza un testo scritto a cui rifarsi e si perde nella musica, nella luce, nella danza dei cavalli e nello svolazzare dei costumi che rendono i corpi umani ampie corolle di seta, al di là del maschile e del femminile. In questo spettacolo ogni strumento utilizzato possiede morfologia e senso particolari: dal *taegum*, flauto traverso di bambù che produce suoni giocosi e strazianti, al grido stridente del flauto *piri*, alla delicatezza dell'*haegum*, strumento a due corde di seta, alla chitarra *kayagum* a 12 corde che fa vibrare l'aria, al tamburo *puk*, a due pelli, che accompagna il canto della *pansori*. Bartabas inventa una tonalità di luce irreali, fredda, metafisica e, come, durante un'eclissi, si è obbligati a seguire il percorso dei pianeti attraverso un vetro opaco, così accede nel gioco scenico in cui cavalli, musicisti, attori e danzatori creano un percorso labirintico in cui lo spettatore è libero di ritrovarsi o perdersi: «the idea was to illustrate the inside of the relationship between man and horse, not the outside – not the horse galloping, more the inside. So it was music from Asia because that is more inside, very slow».³⁵

Il bianco di *Éclipse* evoca l'inferno freddo dell'artico, con le superfici implacabili che assorbono i viventi. Uomini e animali, non potendo lottare, rinviano alla magia degli sciamani presso i quali i cavalli sono i guardiani del cosmo per tornare

³⁴ Ivi, pp. 36-37; cfr. Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino – Les Sonnets à Orphée*, Le Seuil, Paris 1974.

³⁵ *Eclipse Theatre Zingaro and Bartabas* cit.

al legame, profondo e dimenticato, che lega uomo ed equide. In questa, come in altre messe in scena, si prescinde dall'antropocentrismo, l'uomo è semmai parte di un insieme più vasto, in cui riaffiora l'estetica del teatro orientale, dove non c'è distinzione ontologica tra uomo e natura:

Il rapporto tra uomini e cavalli è qui particolare, è un rapporto a tu per tu, tra due entità differenti ma comunicanti. A volte il rapporto tra uomo e cavallo è perfettamente paritario, altre volte quest'ultimo acquista un aspetto quasi magico, diventa quasi un'apparizione fiabesca. Ci sono molti momenti all'interno dello spettacolo in cui questi rapporti son esemplificati e risultano chiaramente visibili.

Alcune volte il cavallo è visto esattamente come il doppio dell'uomo, ad un certo momento due ballerini, quello bianco e quello nero, l'uno di fronte all'altro con le teste che si toccano (a quattro zampe) "diventano" due cavalli.³⁶

Alla fine, dopo che la luce irreal e la neve portano via gli attori dal palco e la *pansori* ha combattuto con il suo canto contro le potenze invisibili e ha mostrato la sua inumanità-animalità, entra il cavallo Zingaro e, come un vero attore, si muove nella luce lattea, si sdraia, lascia sulla sabbia e sulla neve di carta un addio, Zingaro era malato. Bartabas ha scelto per lui questo finale da "attore" attraverso cui evocare l'idea che Zingaro realmente se ne sarebbe andato per sempre.

Altro grande classico del Théâtre Zingaro è *Chimère* (1994-96) (fig. 6). L'uomo, in questo quadro, è permeato e contaminato dalle forze naturali, dall'acqua come dal vento, dagli onnipresenti cavalli e dalla terra ocra che calpesta. Sono elementi originari da cui nasce la vita stessa. La terra rimanda forse al suolo dell'India da cui trae ispirazione e musica lo spettacolo, un'India di sabbia e rocce le cui sonorità richiamano forse versi animali: «le *dha*, hennisement du cheval correspondrait approximativement à un la, le *ni*, barrissement de l'éléphant, à un si, le *sha*, cri du paon, à un do, le *ri* meuglement de taureau, le *gâ*, bêlement de la chèvre, la *pa*, le chant du coucou, le *ma*, le cri de la grue, etc».³⁷

Al centro del deserto, che è la pista, sta una grande pozza d'acqua, all'inizio dello spettacolo viene evocato un rito indù da una danzatrice che soffia su candele accese. I cavalli e gli altri performer viaggiano in uno spazio in continuo mutamento di cui possiamo intuire la portata interiore.

Nello spettacolo *Triptyz* (2000) (fig. 7), abilmente, Bartabas fonde due opere di Stravinskij, *Le Sacre du printemps* e la *Symphonie de Psalms* all'opera di Boulez *Dialogue de l'ombre double*,³⁸ e lo definisce più vicino al sacro che alla

³⁶ Sini, *Rapporti tra teatralità e ritualità con particolare riferimento a Bartabas* cit., p. 143.

³⁷ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 103.

³⁸ Rivisitato nel 2020 come *Le Sacre de Stravinsky*, cfr., <<http://bartabas.fr/theatre-zingaro>



Fig. 6. *Chimere* (1994-96), foto di Alfons Alt

finzione spettacolare: «à cause de la grande violence de la musique et de la mise en scène, l'être humain devient cheval. [...] Il [Bartabas] n'évoque pas les chevaux, mais l'esprit des chevaux». ³⁹ E ancora: «Ses caravanes, sa musique, ses chevaux lui donnent l'apparence d'un cirque mais ici le spectacle est un rituel, la musique une vocation et l'amour des chevaux une religion». ⁴⁰

ro-2/spectacles/?lang=en#> (ultima consultazione giugno 2020).

³⁹ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 154.

⁴⁰ Bartabas citato in <<https://bartabas.fr/zingaro/presentation/>> (ultima consultazione giugno 2020).

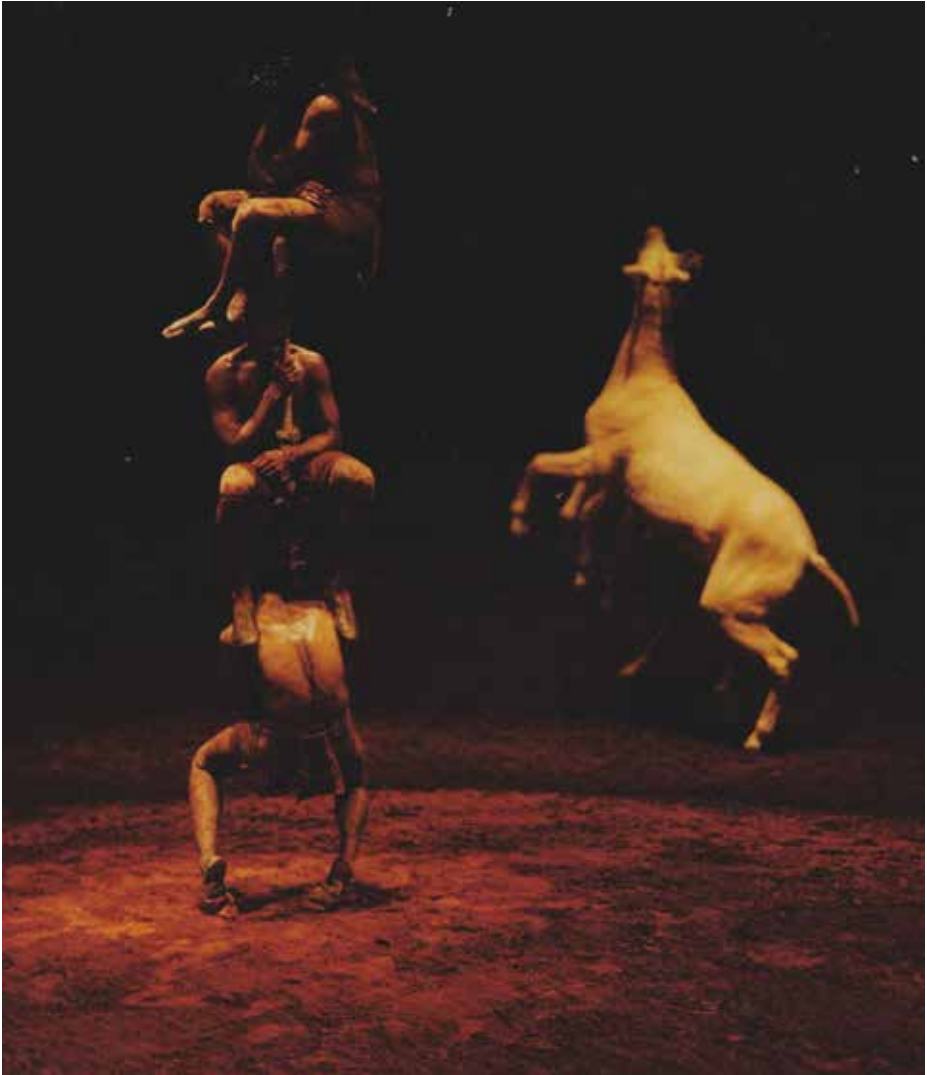


Fig. 7. *Triptyz* (2000), foto di Alfons Alt

Quando il danzatore Nižinskij confessò a Bartabas che nessun ballerino avrebbe potuto seguire quel ritmo, il celebre centauro rispose che i cavalli avrebbero potuto farlo, senza dubbio!

Il regista per questo lavoro cerca performer del Kerala, tra coloro che pratica-

no un'arte marziale millenaria, il *kaleripayattu*, che è alla base di tutte le forme spettacolari del sud dell'India ed esalta la potenza della natura. Terra rossa sulla pista a evocare figure di uomini e cavalli che tendono alla verticalità e suscitano inquietudine:

le sable couleur de braise incandescente semble cacher des pièges qui surgiront peut-être de cette terre secrète, énervée par des créatures à l'épine dorsale noire, ces hommes du Kerala qui rampent à la manière des batraciens de l'ère tertiaire et par les pieds lourds des chevaux qui écrasent le monticule.⁴¹

Per una produzione più recente, *Le centaur et l'animal* (2011), Bartabas ha scelto Ko Murobushi, maestro del *butô* giapponese e le parole di Lautréamont, i suoi canti, surreali e misteriosi (*Chants de Maldoror*), che narrano dell'incontro allucinato dell'uomo con se stesso. L'uomo è invaso dalla bestia, il divenire-animale è descritto da una voce narrante: una famiglia di rospi sotto le ascelle, una vipera che sostituisce il pene, dei ricci all'interno dei testicoli, delle meduse che sostituiscono i glutei. Un cavallo nero assume l'aspetto di Pegaso alato che allarga le sue grandi ali e compare come in un'apocalisse. Il dispositivo scenografico, che prevede una lastra specchiante, lo fa apparire e scomparire. L'arte equestre e il *butô* necessitano di un estremo controllo dei corpi, sia quello del cavallo sia quello del ballerino: il corpo del danzatore perde la sua parte umana e diventa figura astratta, corpo senza testa.

Rispetto all'opera *Ex Anima* (2018) (fig. 8), Bartabas ha spiegato che intendeva mostrare i cavalli puramente come loro stessi sono: «questo spettacolo saprebbe come avvicinare il pubblico il più possibile ai cavalli, a quello che sono realmente quando non sono in esibizione, affinché possano scoprire altra bellezza, così che i cavalli insegneranno loro ad arrendersi al selvaggio».⁴² *Ex Anima* è quasi privo di presenze umane, a eccezione dei musicisti. I cavalli appaiono liberi o guidati solo da lunghe redini, così fini da essere invisibili. Purtroppo, nel 2019, durante una rappresentazione a Bordeaux un pony è morto. Dieci minuti prima della fine dello spettacolo, lanciato in corsa in completa libertà come è consuetudine negli spettacoli di Bartabas, è scivolato sui bordi rialzati della pista per poi cadere pesantemente nello spazio vuoto corrispondente all'ingresso degli artisti. Questo evento apre la questione se sia etico o meno utilizzare in scena animali, sottoponendoli anche al rischio, come in questo caso, di morte. La questione resta aperta.

⁴¹ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 157.

⁴² Bartabas citato in Susanna Forrest, *Just Horse Play?: "Ex Anima" by Théâtre Équestre Zingaro*, «culturised», 26 marzo 2018: <<https://culturised.co.uk/2018/03/just-horse-play-ex-anima-by-theatre-equestre-zingaro/>>, (ultima consultazione giugno 2020) (or.: «this show would know how to bring the audience as close to the horses as possible, to what they really are when they are not in performance, for them to discover other beauty, so that they'll [the horses] teach them [the audience] to surrender to wildness»).



Fig. 8. *Ex Anima* (2018), foto di Antoine Poupel

Se Bartabas è l'inventore di un nuovo linguaggio, come lo furono Kantor, il *Bread and Puppet*, o Grotowski, lo fa grazie al linguaggio che condivide con il rito di cui ripropone la lentezza, la ripetitività fino all'ossessività, i silenzi, attraverso i quali richiama il legame con l'animalità e con la parte più istintiva dei performer umani e anche l'esplorazione di stati alterati di coscienza, le antiche tecniche per raggiungere l'estasi. La ricerca dei performer è primariamente interiore, faccia a faccia con quel doppio che è il cavallo, presenza radicale in scena. Il cavallo è un animale forte, velocissimo e impulsivo, ma anche estremamente fragile e sensibile, possiede un linguaggio istintuale che rimanda, come la musica, all'inconscio: «symboliquement, le cheval sera différent pour chacun. Il est tour à tour l'incarnation de la liberté, de la force, de la violence, de l'énergie... C'est évidemment l'animal qui me fascine le plus».⁴³

⁴³ Lebeuf, *Philosophie équestre, interview de Bartabas*, citato in Sini, *Rapporti tra teatralità e ritualità*



Fig. 9. Societas Raffaello Sanzio, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, 2001

Bartabas mette la questione dell'animalità al centro dell'esistenza contemporanea, pone un problema. La fantasia di un uomo magico può trascendere le barriere di specie? È il *medicine-man* dei suoi cavalli? Del suo clan?

Gli animali non umani, intrappolati in un infinito percorso di misconoscimento, sono spesso definiti nei termini di mancanza: di ragione, di memoria, di immaginazione, di linguaggio. Platone, Aristototele, Descartes, Hegel, non hanno raccontato nulla sulle particolarità e sulle differenze dei sensi animali. Ma cosa può il corpo di un cavallo?⁴⁴ David Williams, in *The Right Horse, the Animal Eye* descrive la capacità visiva del cavallo, impensabile negli umani, la più ampia di ogni mammifero di terra: gli equini vedono circa a 357 gradi e, attraverso questa suggestione, invita l'essere umano a *guardare diversamente* o a tentare di guardare come guarda un cavallo,⁴⁵ come è lo sguardo di Zingaro, il frisone, di Picasso, lo spagnolo, di Vineaigre, il lusitano: il progetto è quello della ricerca di un paradiso perduto dove l'uomo si trova in accordo con gli altri animali, con gli elementi, con la natura.

con particolare riferimento a Bartabas cit., p. 103.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, ombre corte, Verona 2007.

⁴⁵ Williams, *The Right Horse, The Animal Eye* cit.

Divenire-animale nel teatro della Societas Raffaello Sanzio: i cavalli in scena

La forma più microscopica di performatività,⁴⁶ (fig. 9) il movimento inquieto degli spermatozoi di un cavallo, la più pura emanazione della *fitness* riproduttiva che riguarda ogni animale,⁴⁷ rappresentano un momento topico della partitura di Claudio Monteverdi per *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* in cui si finge il prelievo di spermatozoi da un cavallo bianco e maestoso, e se ne spia, attraverso un microscopio biologico, l'attività frenetica, ma uno spruzzo crudele di spermicida ne distrugge la vitalità. In questa messinscena già alcuni degli elementi caratteristici del lavoro della celebre compagnia cesenate, la Societas Raffaello Sanzio (ora Societas),⁴⁸ oltre alla componente animale – qui nella sua più minuta e originaria manifestazione – propone un altro elemento centrale dell'estetica del gruppo, l'uso delle macchine. La scena sperimenta la dialettica tra animato e inanimato, tra organismo e meccanismo.

In *Oresteia (Una commedia organica?)* del 1995 appaiono il braccio meccanico di Oreste – il braccio assassino – e il corpo morto del capro scuoiato che sembra riprendere vita perché il respiro gli è insufflato attraverso un complesso meccanismo di tubi; sono modelli di *cyborg*,⁴⁹ corpo e macchina insieme. Metafora della

⁴⁶ Si veda Francesco Dallagà, *La presenza animale nel teatro di Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio*, tesi di Laurea, Università di Bologna, a.a. 2019-2020.

⁴⁷ Il concetto di *fitness*, in genetica, indica, il «valore relativo che misura la differenza nella capacità riproduttiva e di sopravvivenza di un particolare organismo (o genotipo) in un dato ambiente e nei confronti di un altro organismo della stessa specie»: cfr. *Fitness*, in *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Treccani, <[⁴⁸ Romeo Castellucci è uno dei protagonisti assoluti della scena contemporanea: i suoi lavori sono stati presentati in più di cinquanta paesi. Nel 1981 ha fondato la *Societas Raffaello Sanzio* con la sorella Claudia e Chiara Guidi. Nei loro spettacoli coinvolgono la comunità familiare, mamme, nonne e i numerosi figli di Castellucci e della Guidi. Importante la collaborazione con il musicista Scott Gibbons. Dopo la titanica impresa di *Tragedia Endogonia*, costituita da 11 episodi e 16 crescite \(opere performative brevi\), rappresentata in 10 città europee fra il 2002 e il 2004, il gruppo è entrato in crisi e si è diviso in tre. I fondatori ora intraprendono percorsi differenziati: Romeo Castellucci la regia, Claudia Castellucci la teoria e la pedagogia, Chiara Guidi la drammaturgia sonora. Si vedano, sul loro teatro, i numerosi contributi di Marco De Marinis, tra cui “*Il teatro elementale*” di Romeo Castellucci, in Id. *Ripensare il novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma 2017, pp. 291-298 e *La Societas una e trina: da Tragedia Endogonia a oggi*, in Id. *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 396-399.](http://www.treccani.it/enciclopedia/fitness_(Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica)/> (ultima consultazione giugno 2020).</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁴⁹ *Cyborg*, contrazione di *cyberg* e *organism*, secondo Donna Haraway «significa organismo cibernetico e indica il miscuglio di carne e tecnologia che caratterizza il corpo modificato da innesti di hardware, protesi e altri impianti», Rosi Braidotti, *Introduzione*, in Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 11. Si veda anche Mark O'Connell, *Essere una macchina*, Adelphi, Milano 2018. O'Connell è un esponente alla corrente transumanista che ricerca una forma di immortalità con l'ausilio della tecnologia, esplorando l'ipotesi di una nuova era in cui i concetti di vita, morte, essere umano, saranno da ripensare completamente.



Fig. 10. Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, 1995, foto di Luca del Pia

tragedia è, quindi, il capro: «Il primo attore della storia del teatro è stato un capro, la radice di “tragedia” è proprio “capro”; nei culti di Dioniso il capro veniva ucciso, con l’accompagnamento di canti tristi, che poi si sono trasformati in tragedie».⁵⁰

La scena nella sua essenza viene definita da Romeo Castellucci come un organismo animale: «each theatre work I face assumes, for me, an organic quality which moves towards its own specific animality – I can summarize it in an animal form. [...] A good performance should condense itself in an image, the image of an organism, of an animal».⁵¹

«Nell’*Oresteia* sono i morti a dar vita all’azione».⁵² Questo nocciolo significante della trilogia eschilea, tradotto in un’immagine efficacissima, è rappresentato dal corpo scuoiato del capro (fig. 10) rivitalizzato dal pneuma artificiale, corpo morto che rappresenta il cadavere di Agamennone. L’animale che sta per essere sgozza-

⁵⁰ Oliviero Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, ebook, Doppiozero, 2013, p. 27.

⁵¹ Romeo Castellucci, *The Animal Being on Stage*, «Performance Research» *On Animals*, V, 2 (2000), pp. 23-28, p.23.

⁵² Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano 2001, p. 147.



Fig. 11. Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia* (una commedia organica?), 1995, foto di Luca del Pia

to può essere ogni personaggio della tragedia: la carne macellata richiama questo dolore, ogni persona che soffre è carne, *meat*.

Quella della Societas è un'*Oresteia* che deraglia verso la fiaba, verso l'*Alice* di Carroll: in questo caso l'immagine che fonde le due opere, apparentemente lontanissime, è quella del coniglio. Il piccolo quadrupede è seguito da una giovane

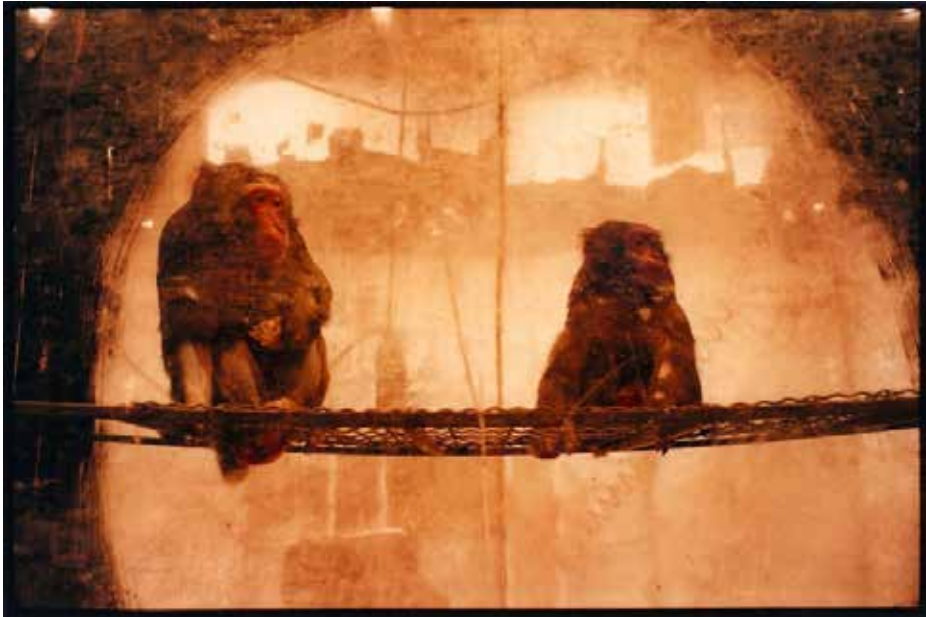


Fig. 12. Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, 1995, foto di Luca del Pia

vergine, sia nell'incipit di *Alice nel paese delle meraviglie*⁵³ sia in quello dell'*Oresteia* per via dell'inafausta battuta di caccia di Agamennone che precede il sacrificio della figlia, vero motore tragico. *Oresteia* di Castellucci pullula di conigli, da quelli di gesso, il coro inarticolato, muto, al coniglio-persona, parlante, che è il corifeo.

La fiaba è anche il regno magico in cui uomini e animali vivono (figg. 11, 12) in comune e dove gli animali parlano. La dimensione favolistica rappresenta quindi un ponte sia verso l'animalità che verso l'infanzia e infatti l'intento provocatorio della Societas è quello di cercare di ridestare un teatro pre-tragico, un teatro infantile al di là del linguaggio; e in questo passaggio è prioritario riportare l'animale sulla scena, l'animale del rito, il capro di Dioniso.

Un percorso dal linguaggio al simbolo, come osserva Ponte di Pino:

Tornare alle radici, fino alle origini. Risalire alle scaturigini del mito, *prima* della nascita della tragedia, lungo la traccia segnata da Platone e ripresa da Nietzsche. Non certo per rinchiudersi in una edenica e idillica età dell'oro, ma per ritrovare la forza perturbante

⁵³ Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano 1983.

del gesto e del segno. Dunque all'indietro, prima dei greci, prima della Bibbia, alla ricerca dell'anello mancante, verso l'origine della civiltà, fino ai miti fondanti dell'umanità, dove ancora si avverte l'eco del non-umano.⁵⁴

E ancora:

un cammino che sospinge verso il mito e ancora di più il rito. Verso il pre-umano e l'animale [...] E sospinge verso il corpo, il dato elementare della fisicità (fino addirittura al DNA...). Verso l'inorganico e la morte, in un teatro vitalissimo.⁵⁵

Teatro pre-tragico, rito, pre-umano, infantile, senza linguaggio: tutto rimanda alla centralità dell'animale sulle scene della Raffaello Sanzio, anche perché l'animale non recita, semplicemente è. Castellucci ritiene che l'animale sia depositario di una «super-tecnica»:

My goal is a technique that moves beyond itself – a super-technique resting on its own, vanished, agnostic and unprotected operation. Close to chance, to invisibility, as well as touching its opposite – the super-technique of the animal. Not being afraid to be wrong, but having a 'panicking fear' [*deima panikon*] of 'being there' on the stage.⁵⁶

Come sostiene Castellucci l'animale in scena è naturalmente e perfettamente a proprio agio, fiducioso del e nel proprio corpo e, nello stesso tempo, non si sente a proprio agio con quello che lo circonda.⁵⁷ L'animale non usa una tecnica specifica per stare in scena, sebbene la possiede al suo più altro livello: l'essere estraneo, alieno dalla scena, immobile e in stato di allerta, e ciò che lo rende libero di mostrare la massima affermazione del proprio corpo.

Se Castellucci definisce la sua scena come un organismo, liberamente dichiara anche che il teatro è un evento naturale in cui un albero o una capra hanno lo stesso peso di un essere umano, ogni cosa è un attore e ci parla dell'umanità:

In a theatre in which natural *jus* counts, a pine tree or a goat has a gravity equal to the human. Values are readdressed to a singular degree of affection, that of a mother towards her children: all the eggs look alike. Every living thing is 'actor'. He talks about humanity – and the animal, who is carrying the soul, is the actor's *eidōs hypostasis*, and is his shadow, obstacle, dream, desire, tongue, body, his pathos, ethos, rithmos.⁵⁸

⁵⁴ Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio* cit., pp.36-37.

⁵⁵ Ivi, p. 89.

⁵⁶ Castellucci, *The Animal Being on Stage* cit., p. 25.

⁵⁷ Ivi pp. 25-26.

⁵⁸ Ivi, pp. 27-28.

Per comprendere le performance dell'attore del secondo Novecento la riflessione si sposta sui processi di smaterializzazione, ovvero il corpo che si prosciuga in immagine e voce, e su momenti di ibridazione con la macchina e l'animale.⁵⁹

Ritengo che uno degli elementi più rilevanti – ma a mio avviso non sufficientemente approfondito nelle letture critiche –⁶⁰ per comprendere il lavoro di Castellucci vada nella direzione di un “divenire animale”, che non è inteso come mimesi né come mera identificazione, ma come possibilità di essere trasformati dall'incontro con prospettive non umane: la dis-identificazione dell'uomo e dell'animale così come intesa da Deleuze e Guattari,⁶¹ ovvero come modificazione identitaria e decostruzione dell'essenza dell'essere umano e come concezione di una corporeità in divenire, un corpo che sconfinava verso l'altro da sé, un fare-corpo con l'animale.

Questo concetto mette in discussione l'essenza immutabile dell'essere umano e precorre la filosofia *post-human* di Roberto Marchesini in cui si confuta l'essenza pura o immutabile dell'essere umano, perché sempre coinvolto in momenti di sconfinamento o ibridazione con le alterità animali, delineando quindi un “antropodecentrismo”.⁶²

Nel teatro di Castellucci spesso gli attori umani nascondono l'ombra animale come nel caso di Clitennestra-Moby Dick. Etimologicamente Clitennestra significa “grande signora”, era quindi interpretata da una donna di duecento chili, «Clitennestra-balena. Il più grande mammifero. Melville. Creatura abissale, che trascina giù e a sé ogni cosa, con il risucchio di ogni sua trionfale e lenta immersione». ⁶³ Gli animali creano una costellazione simbolica, che si riverbera immediatamente sugli attori umani. In *Genesis. From the museum of sleep* (1999), ad esempio, Lucifero è descritto così: «il suo corpo nudo si rivela fiabesco: lungo e prosciugato come un pesce secco, è possibile contare ogni più piccolo osso, ogni

⁵⁹ Cfr. Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, p. 125 e segg.

⁶⁰ Si veda, ad esempio, Piersandra Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015, che raccoglie i contributi presentati al Convegno tenutosi al Dams di Bologna il 5 aprile 2014, *La quinta parete. Nel teatro di Romeo Castellucci*. Nessuno dei numerosi saggi raccolti fa riferimento all'animalità. Rappresentano un'eccezione rispetto al tema, il lavoro, qui spesso citato, di Oliviero Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, del 2013, e il breve saggio di Felice Cimatti, *La bestia teatrale. L'animalità nel teatro di Romeo Castellucci*, in Salvatore Tedesco (a cura di), *Romeo Castellucci: estetica. Esperienza teatrale, tragedia, dramma musicale*, Meltemi, Milano 2018, pp. 135-157.

⁶¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996 e, degli stessi autori, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2002, p. 344.

⁶² Cfr. Roberto Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Udine 2014; Id., *Fondamenti di zooantropologia. Zooantropologia teorica*, Safarà, Pordenone 2014; Id., *Eco-ontologia. L'essere come relazione*, Safarà, Pordenone 2018.

⁶³ Castellucci, Guidi, Castellucci, *Epoepa della polvere* cit., p. 149.

nervo più sottile»,⁶⁴ e allo stesso tempo «un ragno caduto nella ragnatela di un altro». ⁶⁵

Gli animali sono presenti come *resti*, come la zampa di gallina: «quel rituale luciferino che è *Genesi* ruota intorno a un oggetto sacro dai poteri misteriosi: la zampa di gallina, unico oggetto che ricompare nelle tre parti dello spettacolo»⁶⁶. Gli animali entrano, come abbiamo visto, morti – il capro tragico in *Oresteia* – o ancor più spesso impagliati, come in *Genesi* (fig. 13), nelle teche all'interno del laboratorio di Madame Curie:

ecco una “grossa teca di vetro in cui un cane pastore tedesco imbalsamato si masturba meccanicamente con ritmo ossessivo, fino a farci vedere il conseguente getto di sperma che arriva al centro del palco; racchiuse in un'altra teca di vetro, un paio di ali di qualche grande uccello (...) fremono e battono una contro l'altra.”⁶⁷

Ma quelli che maggiormente ci interessano sono gli animali vivi che segnano una differenza profonda rispetto ai due esempi riportati sopra, sia all'*hippodrama* di Astley sia al Théâtre Zingaro di Bartabas, perché qui più che di *performing animals* si può parlare di presenze, di fantasmi:

Insomma, siamo molto lontani dal torero El Palestino, che si esibisce “per dimostrare al mondo che noi palestinesi non siamo dei terroristi ma gente normale”; ma anche dal circo o dal poetico cabaret equestre di Zingaro, che usano animali addestrati. Manca anche ogni compiacimento morboso: l'accostamento di attori e animali, semplicemente, vuole offrire l'occasione per riflettere sulla irriducibile differenza (una differenza sacra) tra “natura” e “cultura”, e sul mito come possibile ponte tra questi due mondi.⁶⁸

Se si vuole restare in tema di cavalli la Societas li ha mostrati in *Oresteia*; oltre alle presenze evocate sopra, i cavalli appaiono come suoni, rumori di zoccoli all'inizio della trilogia tragica; i cavalli in carne e ossa sono quasi invisibili:

[RC] Sono sensazioni che non hanno una giustificazione. Sono due cavalli che ci portiamo in tournée e che vivono sulla scena un paio di secondi, non di più. È un problema di respiro. Sono due secondi molto potenti: in quei due secondi c'è la pura comunicazione della presenza dell'animale. Questo è un altro elemento fondamentale, proprio perché viene giocata ancora una volta la carta della fiaba dove gli animali convivono con gli umani, e dove anche gli animali hanno la parola. Nella seconda tragedia, *Le Coefore*, ci

⁶⁴ Ivi, p. 229.

⁶⁵ Ivi, p. 231.

⁶⁶ Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio* cit., p. 73.

⁶⁷ Ivi, pp. 73-74.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

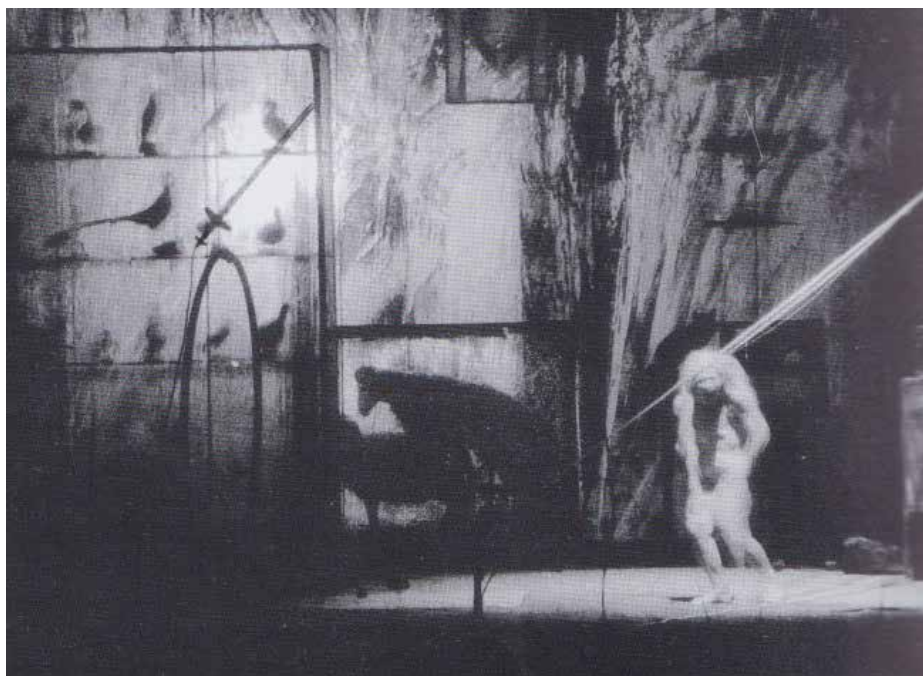


Fig. 13. Societas Raffaello Sanzio, *Genesi Genesi*. From the museum of sleep (1999), foto di Luca del Pia

sono due asini bianchi. Parrebbero quasi i due cavalli precipitati in una dimensione di miniatura. Sono due asini albinici, anche la scena nel frattempo è diventata completamente bianca, tutta piena di polvere, fino a creare quasi un paesaggio lunare: idealmente *Le Coefore* sono proiettate sulla luna.⁶⁹

Castellucci ricerca un corpo “perfetto” per ogni tipo di ruolo: *soma* in quanto *séma*, segno, in svariati casi gli attori sono scelti letteralmente per quello che sono invocando la potenza della letteralità della forma che riposa in se stessa. Gli animali sono sullo stesso piano degli attori, sono attanti, e dell’attore nel senso tradizionale rimane la superficie.⁷⁰

⁶⁹ Romeo Castellucci intervistato da Oliviero Ponte di Pino, in Ponte da Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio* cit., pp. 60-61.

⁷⁰ Si veda l’intervista di Antonino Pirillo a Romeo Castellucci, Antonino Pirillo, *Conversando con... Romeo Castellucci*, «Culture Teatrali on line», 2010, <<https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/607-conversando-con-romeo-castellucci.html>> (ultima consultazione giugno 2020).

L'intento quindi è lontanissimo dall'utilizzo in scena di animali ammaestrati, con specifiche competenze, ma il fine è mostrare con che naturalezza il reale, tramite l'animale, irrompe sulla scena nella sua materialità, in quanto realtà fisica e corporea dell'animale stesso. Lo zoo della Societas si porta dietro un effetto verità spinto fino alle estreme conseguenze.

Forse un'altra significativa apparizione del cavallo potrà chiarire meglio la rilevanza che è consegnata all'animalità nel teatro di Castellucci: mi riferisco al *Giulio Cesare*, sia nella prima versione del 1997, sia nella riproposizione del 2015 con il titolo *Giulio Cesare pezzi staccati*, riferiti al *Seminario XXIII* di Jaques Lacan,⁷¹ dedicato a James Joyce. Lacan qui prende congedo definitivamente dal linguaggio e quindi dal significato, come nota Felice Cimatti:

Joyce è l'artista che porta il linguaggio alla sua condizione più evidente e rimossa, quella tutta materiale di un rumore, o di una macchia di inchiostro su un foglio di carta. Il linguaggio non c'è più. Questo vuol dire che non c'è più nemmeno il significante (che non è che l'altra faccia del significato, non c'è uno senza l'altro). E cosa c'è dopo, o prima, del linguaggio? C'è la bestia.⁷²

Uno spettacolo definito ai «bordi della parola»,⁷³ con una retorica faticosissima: Marcantonio del resto è interpretato da un attore laringectomizzato, Maurizio Cerasoli. Il cavallo in scena rappresenta *l'essere oltre il linguaggio* (fig. 14).

Cimatti descrive la sensazione di paura del pubblico, parla di un cavallo visibilmente nervoso. Perché? Del resto il cavallo non è un animale che incuta timore ma:

il cavallo è un cavallo, è una bestia. Per questo il pubblico è spaventato, non perché il cavallo è un animale pericoloso (e quegli zoccoli ce lo ricordano bene), ma perché è una bestia. E la bestia spaventa, semplicemente *perché* è una bestia. Sul palco del TAU all'improvviso è entrata in scena l'animalità radicale della bestia. Senza parole, commenti, sensi o interpretazioni. E di colpo il linguaggio, quell'infinito brusio che accompagna le nostre esistenze di animali parlanti, è cessato.

Quando l'animale è *soltanto* un animale, è questo che succede. Poteva essere una lucertola, e si avrebbe avuto lo stesso effetto. Ma sarebbe bastato anche un ragno. La bestia è la vita, è l'impensabile, l'indicibile, il ridicolo delle nostre parole, l'estraneità assoluta. Il grande Cesare con tutte le sue parole non è nulla di fronte al cavallo. Bisogna ribadire

⁷¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, Astrolabio Ubaldini, Roma 2006.

⁷² Felice Cimatti, *Quando la bestia appare*, «Fata Morgana web», 30 aprile 2017, <<https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/04/30/quando-la-bestia-appare/>> (ultima consultazione on giugno 2020). Il filosofo si è occupato spesso di questioni inerenti l'animalità, cfr. Id., *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013; Id., *La bestia teatrale* cit.; Id., Leonardo Caffo, *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Bompiani, Milano 2015.

⁷³ Cimatti, *Quando la bestia appare* cit.



Fig. 14. Societas Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare*, 1997, foto di Fabrizio Baccarin

lo, perché con gli animali c'è sempre la tentazione di farli parlare, loro malgrado. [...] Quel cavallo, invece, non aveva alcun bisogno delle nostre parole. Per questo fa paura. La bestia porta via i nostri pensieri, e ci mostra, come in *Pezzi staccati*, il corpo del linguaggio. Non il corpo significativo, quello del senso, del linguaggio. Il corpo che è soltanto corpo, il corpo che non è altro che una cosa, un pezzo di materia.⁷⁴

Castellucci in *Oresteia* si riferiva a una possibile rinascita del linguaggio una volta passato per la propria morte, attraverso le cose, gli animali, gli esseri: un linguaggio che giace sullo stesso piano degli elementi: il problema è essere pellegrini nella materia: la materia è l'ultima realtà.⁷⁵

La lezione di Marchesini, utilissima e non sfruttata nelle letture del teatro di Castellucci, è che l'identità individuale si costruisce in relazione con l'alterità animale e lo spettacolo diviene momento di una *epifania* significativa che può anche condurre sulla strada dell'ibridazione attraverso la *zoomimesi*:

in cui è l'uomo stesso a perfezionarsi nella spontaneità animale, nella sua singolarità fisionomica, nella sua indifferenza al processo in cui è coinvolto. È l'uomo stesso che

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Castellucci, Guidi, Castellucci, *Epoepa della polvere* cit., p. 271.

istintivamente smania di attingere a quella libertà che tanto è lontana dalle pastoie socio-aggregative della tecnosfera antropizzata. Il *thaumazein*, quella meraviglia che provoca la vertigine⁷⁶ alla base del teatro è rimarcato da questo incommensurabile paradosso per il quale l'uomo può aderire veramente alla propria natura solo nella proiezione teriomorfica, solo in un contatto non strumentale con l'alterità animale che sia iscritto nel *soma*, "il teatro è il laboratorio dove si presenta l'evento epifanico",⁷⁷ ed è nel *soma* "che si presenta l'esperienza del sublime".⁷⁸

L'*epifania* è propria della cultura e Marchesini parla di ibridazione culturale, ma essa avviene anche a livello profondo, filogenetico e lo stesso Marchesini, in maniera molto affascinante, definisce il primo gruppo misto nella storia evolutiva, quello di uomini e lupi da cui sono nate espressioni che definisce "naturculturali"⁷⁹: uomo e lupo hanno consumato un'alleanza che li ha trascesi.

Simbolicamente questo può avvenire anche in scena: la presenza di animali sul palco non degrada l'attore bensì lo innalza: l'animale in scena agisce per quello che è, e l'attore non può che apprendere dai cani, dai cavalli, dai macachi, dagli asini una meravigliosa naturalezza.

Performig animals e animal turn: nuove frontiere

Questo contributo intende collocarsi nel solco degli Animal Studies, ambito di ricerca che ha messo in risalto come gli animali abbiano avuto un peso determinante nella storia culturale. In *Zoografie* Matthew Calarco⁸⁰ ne distingue due aspetti strutturali e ricorrenti: il primo riguarda l'*essere* degli animali, ossia l'animalità, il secondo la distinzione uomo/animale. Lourdes Orozco, in *Theatre and Animals*, sottolinea come gli studi nel campo dei *theatre and performance studies* abbiano contribuito ad approfondire questi aspetti, anche per quanto concerne l'applicazione delle metodologie dell'analisi della performance a pratiche di intrattenimento che coinvolgono animali, come la caccia alla volpe, il rodeo, il combattimento con i tori e quello con gli orsi. Osserva che: «the presence of animals has triggered considerations about their participation in the theatre economy, their training and their ability to act. Above all, it has highlighted ethical and moral questions about

⁷⁶ «È proprio tipico del filosofo quello che tu provi, l'essere pieno di meraviglia [thaumazein]: il principio della filosofia non è altro che questo», Platone, *Teeteto*, in Giovanni Reale (a cura di), *Platone. Tutti gli scritti*, trad. Claudio Mazzarelli, Bompiani, Milano 2000, pp. 192-261 (qui p. 206).

⁷⁷ Marchesini, *Epifania animale* cit., p. 146.

⁷⁸ Dallagà, *La presenza animale nel teatro di Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio* cit., p. 69.

⁷⁹ Cfr. Roberto Marchesini, *Fondamenti di Zooantropologia. Zooantropologia teorica*, Aperion, Forlì 2014, p. 320 e segg.

⁸⁰ Matthew Calarco, *Zoografie. La questione animale da Heidegger a Derrida*, Massimo Filippi e Filippo Trasatti (a cura di), Mimesis, Milano-Udine 2012.

their *agency* and objectification». ⁸¹ Parlare di *agency* come di *acting*, ovvero della possibilità di considerare gli animali come «capable of acting», ⁸² porta al cuore della questione animale: la separazione uomo/animale può essere letta come porosa, mobile o, addirittura, assente. Recenti lavori tanto in ambito scientifico, quanto umanistico, hanno fornito nuovi strumenti per indagare il tema degli animali nelle performance; a questo proposito si parla di *animal turn* ⁸³ e si apre una nuova prospettiva nel definire “l’animale” come performer. La Orozco osserva come la performance sia germogliata come piattaforma produttiva per investigare le relazioni uomo/animale, influenzata anche da nuovi indirizzi filosofici: da Donna Haraway, a Jacques Derrida, a Giorgio Agamben fino a Deleuze e Guattari, Peter Singer e Tom Regan, autori che si sono avvicinati alla questione animale, includendo nelle loro analisi concetti di natura performativa come il “tema dello sguardo” in Derrida, la “macchina antropologica” in Agamben, il “divenire animale” in Deleuze e Guattari, per giungere agli scritti bio-filosofici sulle “*companion species*” di Donna Haraway a cui si ispira anche Bartabas nell’incontro con il cavallo. I contributi di Regan e Singer sono stati centrali rispetto al dibattito sui diritti animali, e hanno posto l’accento sugli aspetti etici legati alla partecipazione di animali alle performance, tema che ha ispirato anche il lavoro di Rachel Rosenthal. ⁸⁴ Qui la scelta di un animale performer è caduta sul cavallo, sia per la sua ricorrenza come animale di spettacolo, fin dall’antica Grecia, sia per il ruolo centrale transculturale che gli è proprio: «gli uomini che per millenni hanno usato i cavalli, impossessandosi della loro forza e della loro bellezza ne sono stati in realtà posseduti» ⁸⁵ Il tamburo degli sciamani, immagine del cosmo e dell’*axis mundi*, s’identifica con il cavallo, diventa cavallo; il tamburo, infatti, ottenuto dalla pelle di un cavallo bianco destinato al sacrificio diviene «*destriero dell’oltretomba*, un cavallo sonoro, metamorfosi magica che gli consente di viaggiare, volando, negli altri mondi». ⁸⁶ Baiardo, il cavallo di Rinaldo nell’*Orlando Furioso*, è un «*destrier c’avea intelletto*

⁸¹ Lourdes Orozco, *Theatre and Animals*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, p. 6.

⁸² Raber, Mattfeld (a cura di), *Performing animals* cit., p. 1.

⁸³ L’antropologa Sarah Franklin ha usato per la prima volta l’espressione *animal turn* nel 2003 al convegno *Cultural Studies Association of Australasia*; in seguito essa è stata resa popolare da Harriet Ritvo, storica, entrando nel linguaggio accademico per definire una vastissima gamma di lavori scientifici: pubblicazioni, conferenze, ecc. e di programmi didattici incentrati sul rinnovato interesse per gli animali non umani, che mettono in discussione i dogmi della tradizione culturale occidentale. Se l’attenzione nei confronti degli animali ha sempre accompagnato la storia umana, quello che è cambiato negli ultimi decenni, tanto da far parlare di una vera svolta «sono i rapporti degli studiosi con la loro materia e come viene compreso il ruolo degli animali nel passato e nel presente», Carlo Salzani, *Dal postumano al postanimale. Il postumanesimo e l’animal turn*, «Liberazioni», X, 37 (2019), pp. 4-18, p. 4.

⁸⁴ Orozco, *Theatre and Animals* cit., p. 20 e segg.

⁸⁵ Cerchi, *Equus in fabula* cit., p. 161.

⁸⁶ *Ibid.*

umano»⁸⁷ poiché vede tracce, segni, mete invisibili, è lui a dirigere Rinaldo. Il mito greco pullula di cavalli speciali: da Pegaso, prole equina di Poseidone, al cavallo divino di Adrasto, Arione, nell'*Iliade*; Eros è rappresentato come *equitans* mentre scaglia i suoi dardi su un cavallo al galoppo. Il *Galop volant* torna carsicamente nella storia dell'arte: dalle grotte preistoriche del Sahara all'arte contemporanea, *Pathosformel* secondo Aby Warburg, immagine archetipica, forma del desiderio, corpo chimerico, unione mitica di cavallo e cavaliere nella figura del centauro.⁸⁸ Da questo mondo altro proviene anche Bartabas: «artista visionario capace di trasfigurarsi in allucinato centauro posseduto dal desiderio di dar vita e visibilità al “*corps chimérique de l'homme-cheval*”, di ricreare questo “corpo nuovo” e di ricondurlo, come intermittente apparizione, nel nostro mondo».⁸⁹

Due cavalli per concludere

Due suggestioni di cavalli, due immagini assolutamente antitetiche, due icone del teatro del secondo Novecento: il cavallo azzurro di cartapesta liberatore, *Marco Cavallo* (fig. 15), del 1973, ispirato a un vero cavallo che fu salvato dal macello dai *matti* di Trieste, tappa del percorso di Giuliano Scabia,⁹⁰ e il cavallo, misero, senza nome, protagonista, suo malgrado, dello spettacolo *Genet a Tangeri* del 1985 dei Magazzini Criminali,⁹¹ che andò in scena in un mattatoio durante l'uccisione del cavallo al festival di Santarcangelo: allo spettatore si offriva contemporaneamente lo spettacolo della morte del cavallo (per mano dei macellai addetti) e la performance degli attori. La morte misera, quotidiana, di quel cavallo divenne semplice “scenografia” dello spettacolo.

⁸⁷ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Cesare Segre (a cura di), Mondadori, Milano 1976, canto II, XIX.

⁸⁸ Cerchi, *Equus in fabula* cit., p. 61 e segg.

⁸⁹ Ivi, p. 71.

⁹⁰ Giuliano Scabia, *Marco cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, alphabeta, Merano 2011.

⁹¹ Per la ricostruzione dell'impatto mediatico della vicenda, cfr. Ferdinando Taviani, *Una storia semplice: la mossa del cavallo* in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 105-127.



Fig. 15. *Marco cavallo* 1973, Triste.

Regia e romanzo.

Una questione storiografica alla prova dei fatti

Marta Marchetti

Premessa

La messinscena di un romanzo non è una novità nella storia del teatro europeo. Al contrario, dietro a scelte produttive sempre più orientate in tale direzione, si cela un lungo processo che, a partire dalla comune rigenerazione settecentesca di romanzo e teatro,¹ spinge a considerarne l'intreccio come un territorio particolarmente fertile in cui indagare le trasformazioni della pratica scenica. Gli studi teatrali più recenti sottolineano la necessità di considerare gli adattamenti del romanzo in termini di produzione e ricezione dell'evento scenico, piuttosto che di confronto tra generi letterari.² Ciò è per altro anche il presupposto utile per discutere l'ipotesi storiografica avanzata da Jean-Pierre Sarrazac in uno studio del 2005, in cui spiegava l'apparizione del regista moderno come risolto di una cultura comune a romanzo e teatro.³

¹ Claudio Meldolesi, *Romanzo e vita scenica: la coesistenza delle forme*, in Teatro Aperto (a cura di), *Il teatro nascosto nel romanzo*, Il principe Costante, Milano 2005, p. 28.

² Per una ricognizione delle principali teorie sull'adattamento applicate alla scena teatrale si veda Frances Babbage, *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature*, Bloomsbury, London 2017 (in particolare il primo capitolo). Nello specifico degli adattamenti del romanzo sulle scene contemporanee, oltre ai casi studio esaminati nel volume sopracitato, si vedano anche: Kara Reilly (ed.), *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, Palgrave, London 2018, pp. 91-175; Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Rubbettino, Catanzaro 2016. Per quanto riguarda la scena tra Settecento e Ottocento la bibliografia è molto vasta. Si rimanda, a titolo indicativo, a Ead., *La Pamela, Carlo Goldoni et l'écriture du roman en scène*, in Sabine Chouache, Estelle Doudet, Olivier Spina (éd.), *Écrire pour la scène (xve-xviii siècle)*, «European Drama and Performance Studies», 2, 9 (2017), pp. 241-262; Francesca Saggini, *The Gothic Novel and the Stage*, Routledge, London-New York 2015.

³ Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, «Genesis. Revue internationale de critique génétique», 26 (2005), pp. 35-50. Per una ricognizione del dibattito sulla regia negli studi italiani si veda: Lorenzo Mango, *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, «Culture teatrali», 13 (2005). Per ulteriori sviluppi si rimanda a: Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006; Mara Fazio, *Regie teatrali: dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2006; Roberto Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni di Pagina, Bari, 2007; Jean-Pierre Sarrazac, Marco Consolini (éd.), *Avènement de la mise en scène / Crise du drame. Continuités-discontinuités*, Edizioni di Pagina, Bari 2010; Claudio Longhi (a

In questo articolo si intende innanzitutto riprendere la prospettiva teorico-metodologica aperta dallo studioso francese che, analizzando il lavoro di André Antoine, discute il concetto di romanizzazione⁴ su un piano propriamente scenico oltre che drammaturgico. In secondo luogo, intendiamo verificarne gli sviluppi al di fuori del caso studio preso in esame, misurandone la portata processuale e la sua evoluzione nel tempo. Cercheremo di capire se l'affermazione di Antoine, che nel 1903 spiegava il lavoro del regista come il descrivere del romanziere,⁵ sia ancora valida a distanza di pochi anni quando, sempre a Parigi, Jacques Copeau lavorava ai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Crediamo infatti che solo un'indagine storica rivolta all'unicità e all'imprevedibilità dei singoli eventi scenici permetta di allargare lo sguardo su fenomeni culturali più ampi come quello di una pratica registica che sempre più, nel corso di tutto il xx secolo, si è attuata nel solco di ciò che Cesare Molinari ha definito come «la linea del romanzo».⁶

Romanizzazione del teatro (e non del dramma)

È Michail Bachtin a usare il termine *romanizzazione* per spiegare la presa egemonica della forma romanzo che, nella sua peculiare capacità di rappresentare l'incompiuto e il divenire, ha continuato dalla metà del Settecento a contaminare i generi letterari confinanti rendendoli più plastici e liberandoli da canoni e regole.⁷ In questa prospettiva uno sguardo alla drammaturgia europea da Diderot a Beckett, nell'antologia suggerita da Luigi Allegri,⁸ è in sé sufficiente a mostrare che anche la scrittura per la scena fu coinvolta in tale processo. Nelle lunghe didascalie del dramma borghese, nelle azioni romanzesche dei melodrammi inglesi e francesi ottocenteschi, nell'epicizzazione del dramma naturalista europeo, fino al teatro brechtiano e a quello di Beckett, troviamo tracce di quel processo di apertura e ibridazione cui artefice è la cultura del romanzo.⁹ Franco Perrelli, a proposito di August Strindberg, parla di una «competizione tra romanzo e dramma (...) consu-

cura di), *La regia in Italia, oggi*. Per Luca Ronconi, «Culture teatrali», 25 (2016); Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.

⁴ È il filosofo e critico Michail Bachtin a introdurre negli studi letterari il neologismo romanizzazione. Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse* cit., pp. 36-37.

⁵ Cfr. André Antoine, *Causeries sur la mise en scène* (1903), in Jean-Pierre Sarrazac, Philippe Marcerou (éd.), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Actes Sud-Papiers, Arles 1999, p. 108.

⁶ Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 152.

⁷ Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Torino, Einaudi 1979.

⁸ Cfr. Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma- Bari 2006.

⁹ Per uno sguardo di insieme si veda Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, Paris 2004; Ead., *La Relation roman-théâtre du xviiiè siècle à nos jours. Théorie, études de textes*, tesi di dottorato, Université Paris III, 1999. Sulla crisi della forma dramma-

mata nella contaminazione genetica dei generi».¹⁰ Pier Mario Vescovo sintetizza così il mutamento storico:

se il romanzo che precede il “grande romanzo” - a grandi linee quello europeo del diciannovesimo secolo - risulta composto di scene per sudditanza alla tragedia o per tutela esercitata dalle forme drammatiche su quelle narrative, possiamo fin d’ora sostenere che alcune delle esperienze più rilevanti del teatro del xx secolo si definiscano per un’influenza di dominio o per una tutela uguale e contraria: influenza e tutela del romanzo sulle forme drammatiche.¹¹

Eppure, per comprendere in che modo il romanzo abbia determinato così profondamente la cultura teatrale moderna è necessario spostare l’analisi al di là dei processi di scrittura drammaturgica, verso quella pratica conoscitiva e cognitiva che, nell’operato del regista, apre la possibilità di mettere in atto processi creativi visivi. Ciò a partire dalla gran quantità di romanzi messi in scena al volgere del XIX secolo che è infatti «l’indizio più vistoso di un procedimento generale che segna la letteratura drammatica dell’intero Novecento teatrale, ossia la romanizzazione».¹² Inserendosi in questa prospettiva, Sarrazac considera il caso del teatro naturalista francese in base alle metodologie di lavoro che accomunano romanziere e regista. Sia per Émile Zola che per André Antoine la modalità conoscitiva e interpretativa usata, e documentata dai quaderni preparatori dell’uno e dai protocolli esecutivi dell’altro, è quel paradigma indiziario che accomuna il genere *detective story* di metà Ottocento (Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle) alle scienze mediche e alle scienze umane come la psicanalisi, la fisiognomica o la critica d’arte. Si tratta, spiega lo studioso francese citando Carlo Ginzburg,¹³ di un metodo basato sull’inchiesta e sull’analisi, sulla ricerca dell’indizio e sulla comprensione del tutto attraverso il dettaglio. Un nuovo modo di guardare, necessario a catturare una realtà non più visibile a occhio nudo. Questa metodologia di lavoro, spiega Sarrazac, rivela l’aspirazione dell’artista del naturalismo a occupare una posizione sociale molto simile a quella di un medico che tramite gli strumenti della semeiotica poteva «diagnostiquer les maladies inaccessibles à l’observation directe basée sur des symptômes superficiels, parfois insignifiants aux yeux du profane».¹⁴ Il teatro, come il romanzo, diventa un luogo sperimentale dove far agire l’occhio

tica classica, fondamento teorico della relazione romanzo/teatro in epoca moderna, si rimanda a Péter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000.

¹⁰ Franco Perrelli, *Il mulo di Lessing*, «Drammaturgia», XII, 2 (2015), p. 138.

¹¹ Pier Mario Vescovo, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Marsilio, Venezia 2011, p. 210.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, pp. 1-30.

¹⁴ André Antoine cit. in Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse* cit., p. 41.

clinico dell'artista. Come il medico, così il romanziere e il regista cercavano tracce per fare diagnosi, ma soprattutto per ricostituire la propria visione della realtà. A partire dalla convinzione che «la mise en scène moderne devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman»,¹⁵ Antoine scriveva la scena per «completer l'oeuvre de l'écrivain». ¹⁶ Ma se questo vale per *La Terra*, il romanzo di Zola messo in scena al Théâtre Antoine nel 1902, è già così per *La potenza delle Tenebre* di Lev Tolstoj (1888) o per *La signorina Giulia* di Strindberg (1893). La «conscience narratrice»¹⁷ di Antoine si realizza attraverso il lavoro di regia che sottintende, nel caso del regista francese, «l'écriture romanesque de Zola». ¹⁸

L'ipotesi di Sarrazac si formula su una congiuntura storica ben precisa, ovvero la crisi del dramma moderno e la sua epicizzazione; quella stessa congiuntura alla base di ciò che Claudio Longhi ha definito «romanizzazione di montaggio» intesa come «paradigma semantico-formale della drammaturgia del xx secolo». ¹⁹ Se è innegabile l'intreccio tra scrittura drammaturgica e performativa nella storia della regia, esso pone un apparente ostacolo per proseguire lo studio della relazione regia/romanzo. La romanizzazione del teatro e quella del dramma hanno in comune, nel naturalismo francese, elementi di crisi e obiettivi estetici e morali che rendono unitario il discorso in quel preciso contesto. Ma cosa succede in un panorama spettacolare già emancipato dal problema delle forme letterarie e, soprattutto, consapevole dell'acquisizione di un linguaggio scenico autonomo? In che modo una romanizzazione del teatro continua a nutrire la visione registica al di là dell'intenzione di completare il dramma?

Una finestra per Les frères Karamazov di Jacques Copeau

Apparentemente l'adattamento *Les frères Karamazov*, scritto a quattro mani da Jacques Copeau e Jean Croué, non ha nulla di innovativo. ²⁰ È un dramma

¹⁵ André Antoine cit. in *ivi*, p. 36.

¹⁶ *Ivi*, p. 37.

¹⁷ *Ivi*, p. 44.

¹⁸ p. 42. Importante ricordare, da questo punto di vista, che sulle scene francesi dal 1873 furono moltissimi gli spettacoli teatrali tratti dai romanzi di Zola, che costituiscono un preciso fenomeno socio-culturale. Cfr. Genevieve De Viveiros, «*Les romans mis en pièces*»: étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du xix^e siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902), tesi di dottorato, Università di Toronto, 2009. Sulle implicazioni sceniche di tale fenomeno si veda della stessa autrice, *Choses vues: la mise en scène des adaptations théâtrales de Zola au xix^e siècle d'après les fonds de l'ART*, in Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano (éd.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Éditions du Septentrion, Lille 2014, pp. 218-231. Per una collocazione del fondo ART di Parigi nel dibattito storiografico sulla regia moderna si veda Françoise Péllisson-Karro, *Régie théâtrale et mise en scène (1911-1939): l'Association des Régisseurs de Théâtre*, Éditions du Septentrion, Lille 2014.

¹⁹ Claudio Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa 1999.

²⁰ Diversi studi su questo testo hanno dimostrato quanto proprio il suo classicismo contenga elementi

in cinque atti scritto faticosamente tra il 1908 e il 1911 con l'intenzione di ricomporre in forma teatrale il lungo e discusso romanzo russo. Eppure, quel lavoro fu l'*incipit* di una fondamentale avventura scenica in cui l'autorialità registica diventa con gli anni sempre più definita. Dei *Karamazov* di Copeau si iniziò a parlare fin dalla metà degli anni Dieci dopo che, nel marzo 1914, lo spettacolo fu ripreso al Théâtre Vieux Colombier di Parigi. Siamo nel pieno del Modernismo europeo e per Copeau è ormai netta la convinzione che la pratica scenica affidata alla guida del regista sia la sola possibilità per fare del teatro un'arte. I testi operativi che documentano la messinscena di *Les frères Karamazov*, conservati nel Fonds Jacques Copeau di Parigi, sono utili a comprendere quanto la trasformazione in atto abbia trovato nuovi stimoli nell'arte del romanzo.

A uno sguardo di insieme di questi materiali è facile riconoscere una pratica di lavoro mossa dal paradigma indiziario, poiché il quaderno di regia rivela dettagli apparentemente marginali, il cui senso si definisce solo in relazione al processo di realizzazione dello spettacolo, verificabile attraverso lo studio dei documenti usati dal *régisseur* (*livre de conduite* e dossier di *régie*). Sofferamoci dunque su uno di questi dettagli per cercare i risvolti di una romanzizzazione del teatro che non procede più attraverso la semplice descrizione della scena. Si tratta di un passaggio tratto da una prima stesura delle note di regia, in una forma incompleta e frammentaria ma sufficiente a mostrare un'attenzione specifica alla condizione materiale della scena. A proposito del III e V atto, ambientati entrambi nel salotto di casa Karamazov, Copeau scriveva: «fenêtre en épaisseur à peu près carré à vitraux de deux couleurs praticable du genre de celle de Paris».²¹ Le finestre abbondano nei romanzi di Dostoevskij al punto che esse sono state considerate dalla critica sia per la loro presenza simbolica e metaforica che come referente socio-culturale preciso.²² La finestra di casa Karamazov nella regia di Copeau sembra assolvere entrambe le funzioni. Vediamo come ciò avviene, al fine di evidenziare quanto il lavoro di notazione del regista abbia prodotto, oltre a nuovi significati, anche immagini inattese.

innovativi. Per quanto riguarda la cultura letteraria francese di veda Eleonora Sparvoli, *Dostoevskij alla francese. Les frères Karamazov di J. Copeau e J. Croué*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 613-630; da un punto di vista scenico rimando a Livia Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau*, «Teatro e Storia», XII, 19 (1997), pp. 201-228.

²¹ FK2, p. 3. La citazione è tratta da un *corpus* di 3 pagine manoscritte che sembrano avere la stessa origine. Si rimanda all'Appendice per la descrizione dei materiali conservati nel Fonds Copeau e per le abbreviazioni utilizzate.

²² Cfr. Gian Piero Piretto, *Fessure, fenditure, voragini: le finestre di Dostoevskij*, «Europa Orientalis», 15 (1997), pp. 77-101. Fa eccezione in questo studio proprio la finestra di casa Karamazov che nel romanzo, spiega Piretto, non ha la funzione di cronotopo.

In primo luogo, va precisato che, nell'adattamento, la finestra di casa Karamazov compare nella didascalia che apre il III atto, senza alcuna specifica se non quella del suo posizionamento in primo piano sulla sinistra della scena.²³ Ritroviamo la parola finestra verso la fine dell'atto, quando si prefigura il delitto del vecchio Fëdor Karamazov, tema centrale del romanzo.²⁴ Smerdjakov, figlio illegittimo e servitore nella casa, confida al fratello Ivàn la possibilità di un'azione omicida per cui entrambi avrebbero un alibi; mentre a esserne inevitabilmente coinvolto sarebbe l'iracondo Dimitrij una volta arrivato a casa del padre, in quella stessa notte, per sorprendere il vecchio con l'amata Grušenka. Le logiche domande di Ivàn danno alle repliche di Smerdjakov la dimensione di una pianificazione concreta, in cui è precisato che il fronteggiarsi dei due rivali in amore avverrà da una parte all'altra della finestra dove è previsto l'incontro notturno: «Grouschenka doit frapper à la fenêtre que voici, d'abord deux coups espacées, suivis de deux coups précipitées».²⁵ La finestra ricompare poi nella didascalia in cui sono precisati gli spostamenti del vecchio padre che ora vediamo muoversi sulla scena del delitto: «on entend nettement à la fenêtre de gauche retentir le signal [...]. Feodor [...] s'approche de la fenêtre [...]. Il œuvre doucement la fenêtre et se penche pour voir au dehors [...] [Feodor] à la fenêtre, continue à parler [...]».²⁶

Sulla base di questi elementi non è possibile riconoscere alla finestra una funzione metaforica e simbolica, come peraltro mostra lo studio di Livia Di Lella su drammaturgia e spazio scenico, in cui essa non è considerata tra i cronotopi letterari che permettono di raffigurare l'azione dei Karamazov.²⁷ Su un piano propriamente scenico, è invece proprio la finestra a funzionare da luogo di soglia poiché attraverso e intorno a essa il regista realizza un blocco spazio-temporale preciso e necessario per creare una dimensione corporea specifica: in altre parole, un cronotopo

²³ FK4, p. 95. Mi riferisco per tutti i rimandi al dramma di Copeau e Croué, alla seconda edizione uscita per la NRF nel 1911, nell'edizione usata per comporre il *livre de conduite*

²⁴ Sulle implicazioni psicanalitiche dell'omicidio Karamazov si veda Sigmund Freud, *Dostoevskij e il parricidio* (1927), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1969, pp. 321-343.

²⁵ FK4, p. 131.

²⁶ Ivi, p. 136.

²⁷ Cfr. Livia Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau* cit. La studiosa riconosce tutti i luoghi di soglia individuati da Bachtin nel suo *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968. Secondo Bachtin il cronotopo, letteralmente spazio-tempo, è quella forma di interconnessione artistica attraverso la quale la letteratura si appropria di uno spazio e di un tempo storico o immaginario. Lo studioso dedica una lunga e approfondita ricerca dei cronotopi letterari, perché secondo lui queste forme sono il principio organizzatore dei soggetti romanzeschi e stabiliscono l'immagine dell'uomo rappresentato. Nel caso di Dostoevskij il principale cronotopo è la soglia, a cui si riferiscono tutti gli altri presenti nei suoi romanzi (scale, porte, corridoi, icone etc.). Cfr. Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (1937-38), in Id., *Estetica e romanzo* cit., pp. 231-405.

scenico.²⁸ Se rileggiamo questo III atto considerando le note di regia di Copeau nella stesura più avanzata (per la stagione del Vieux-Colombier 1921-'22), ci accorgiamo che la finestra non è semplicemente un elemento che separa interno ed esterno, né l'apertura attraverso cui guardare un paesaggio. Le note precisano, per esempio, che Smerdjakov, quando riporta al fratello i dettagli sul delitto, è lontano dalla finestra,²⁹ troppo perché si possa pensare che ciò che descrive corrisponda a un'immagine reale incorniciata in quell'apertura. Tanto più che la finestra in questione ha vetri di due colori diversi che difficilmente permetterebbero di vedere nitidamente attraverso. Capiamo inoltre che essa non è più sulla sinistra della scena, come indicato nella didascalia del dramma, ma si trova al centro e diventa così un inevitabile punto di attrazione per l'occhio dello spettatore. Il piano luci definisce l'immagine («dehors de la fenêtre une belle nuit bleu»),³⁰ fissa su una scena in cui la modulazione dell'intensità luminosa è in continua variazione grazie a porte che si aprono e chiudono lasciando filtrare la luce. A rendere la finestra qualcosa di più di una semplice apertura ottica, è la posizione dell'attore che interpreta Smerdjakov che, quando spiega la dinamica del delitto, non è semplicemente lontano dalla finestra ma proprio davanti. Una sovrapposizione che orienta la comunicazione a un contatto più profondo rivolto all'interiorità del personaggio e che contribuisce alla resa scenica della complessità del romanzo: il delitto del vecchio Karamazov è infatti il risultato dell'azione condivisa tra chi ha stimolato il pensiero omicida (Ivàn), chi lo ha interpretato esplicitamente (Dimitrij) e chi è riuscito a eseguirlo nello spazio reale (Smerdjakov). La valenza simbolica della finestra, però, non potrebbe funzionare da cronotopo scenico se Copeau non avesse ricercato in quell'oggetto anche un referente socio-culturale specifico che, ci dicono esplicitamente le note, rimanda all'architettura haussmanniana della Parigi di fine Ottocento. Si tratta dunque di capire perché, per avvicinarsi all'universo dostoevskijano, Copeau abbia usato un dettaglio architettonico non prelevato dal contesto originario bensì familiare ad attori e spettatori del Vieux-Colombier.³¹

²⁸ Patrice Pavis usa la nozione bachtiniana di cronotopo per l'analisi dello spettacolo che, scrive, non può prescindere dall'individuazione di «un'immagine del mondo che sia tanto concreta quanto astratta, che permetta una metaforizzazione spaziale e un'esperienza temporale» (Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2004, p. 199). Per quanto riguarda l'analisi del cronotopo nei casi di spettacoli tratti di romanzi si veda Frances Babbage, *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature* cit., cap. 5.

²⁹ «Il est devant la fenêtre milieu lointain» (FK3, p. 24). Nel *livre de conduite* la nota manoscritta è: «devant la fenêtre» (FK4, p. 132).

³⁰ FK5/*Lumière*, una pagina dattiloscritta. La progettazione delle luci per la messinscena del 1914 è riportata integralmente in Jacques Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, édition de Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis, Norman Paul, Gallimard, Paris 1979, p. 182.

³¹ Le liste che descrivono accessori, mobili, costumi e parrucche per la stagione 1921-'22, documentano l'uso di elementi tipici della cultura russa inseriti però in una scena dalle caratteristiche prevalentemente occidentali. Per esempio, a proposito del terzo atto, è specificata la presenza nel salotto,

Voir clair: *il dialogismo dei Karamazov in scena.*

Il momento dell'omicidio è raccontato a distanza di due mesi dal suo compimento. Siamo nel quinto atto ed è nuovamente Smerdjakov, l'artefice materiale, a riferire al fratello Ivàn ogni singolo dettaglio: l'attesa, il segnale, Fëdor che si affaccia alla finestra, i rumori che dal giardino gli permettono di capire che Dimitrij non ha avuto il coraggio di colpire il padre e che, fuggendo, ha lottato contro il guardiano di casa Karamazov.

Si je n'avais pas le courage, la force de profiter de circonstances et d'accomplir moi-même la besogne, tout était à recommencer !... Au cri poussé par Grigori, Feodor Pavlovitch, épouvanté, rentrait ici précipitamment. Moi, j'étais caché, là derrière le pilier... Le vieux n'avait pas fait trois pas que, m'étant élané, j'avais saisi le presse-papier en fonte... tenez... celui-ci... cela pèse trois livres... et je lui assenai de toutes mes forces un coup sur la tête... Cela entra par le coin... Il ne jeta même pas un cri et s'affaissa. Je le frappai, une seconde, une troisième fois. Je m'aperçus alors qu'il avait le crane fracassé [...].³²

Ciò che colpisce di questo racconto, ancor più che l'efferatezza del delitto, è che esso avviene proprio là dove lo spettatore ha visto prendere forma l'idea dell'omicidio e con esso l'incarnazione di una molteplice azione. A casa di Fëdor Karamazov, ora illuminata completamente con «lumièrre froide et jaune»,³³ pesa di nuovo l'assenza di Dimitrij (in prigione accusato dell'omicidio) mentre rivive l'intesa silenziosa tra Smerdjakov e Ivan. Charles Dullin in un denso studio sul personaggio del lacchè, che creò una prima volta nel 1911, nota che in fondo per il regista è stato facile ricostruire in scena il delitto del vecchio Karamazov, poiché «in quel momento la scena è buia e il sipario cala».³⁴ Ciò che invece lo costringe a una pratica complessa, spesso penosa e frustrante, riguarda il modo di far lavorare l'attore sulla frequenza con cui ogni azione, personaggio o gesto viene ripetuto in momenti diversi. Restando all'esempio di Smerdjakov, non è solo l'esecuzione virtuale dell'omicidio a essere frammentata nel tempo; c'è anche la sua storia

oltre che di un'icona, anche di una stufa tipica della casa rurale russa: «se renseigner sur la forme exacte du poêle russe, du poêle sur lequel on peut se coucher. Au besoin demander à Pitoëff d'en donner un croquis exact». Subito dopo troviamo un mobile in stile Louis-Philippe con la seguente specifica «Au milieu de ce mobilier occidental, quelques détails très particulièrement russes» (FK5/*Meubles et accessoires*, 2 pagine dattiloscritte, p. 2). Le parrucche usate dagli attori non sono connotate geograficamente se non in qualche caso, come ad esempio per il personaggio del servitore Grigorij che usava «une perruque grise paysan russe» (FK5/*Perruques*, 2 pagine dattiloscritte, p. 1). Si ricorda che scene e costumi erano stati realizzati nel 1911 da Maxime Dethomas, a cui in queste liste ci si riferisce con frequenza.

³² FK4.

³³ FK5/*Lumièrre*.

³⁴ Charles Dullin, *Alla ricerca di Smerdjakov* (1911), in Id., *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura e con un saggio di Daniele Seragnoli, La Casa Usher, Firenze 1986, p. 31.

personale, di cui l'evocazione del nome materno (Lizaveta Smerdjaščaja) rivela di volta in volta un nuovo dettaglio; e quel suo modo di occupare lo spazio – strisciando contro i muri, nascondendosi, avvicinandosi a passo di lupo... – che non ha mai lo stesso significato. Copeau racconta così il lavoro con gli attori durante le prove dei *Karamazov*:

Travail ingrat, pénible et qui paraît absurde. Cependant, certaines choses sont déjà fixées. Quand nous aurons travaillé pendant une dizaine de jour, régulièrement, de 1h½ à 5h½, je crois qu'on commencera à *voir clair* et que tous ces cabots me paraîtront moins idiots.³⁵

Bisogna ricordare che all'epoca era il regista di professione Arsène Durec a dirigere *Les frères Karamazov* mentre Copeau, ai primi passi in quel difficile mestiere, seguiva il processo con cui personaggi di finzione diventavano uomini in carne ed ossa. A spingere Dullin a dar voce al suo personaggio in un immaginario dialogo è l'incompletezza sulla vita di Smerdiakov: «le storie non ne parlano e il mio amico Copeau non ha saputo darmi informazioni».³⁶ Dullin, che ha per le mani oltre al copione anche il romanzo, ripercorre il dramma scena per scena, confrontando la sua visione delle cose con quella del suo interlocutore immaginario. Spiega che spesso le «scene mute [sono] più importanti del testo stesso»³⁷ così come un'intonazione può diventare un modo per uscire dalla «convenzione teatrale ordinaria».³⁸ In questo processo creativo la guida di Copeau diventa sempre più importante non solo per «la sua intelligenza critica»³⁹ o perché è il regista stesso a leggere la parte di Ivàn⁴⁰ durante le prove, ma anche per quei piccoli interventi che sollecitano l'invenzione drammatica degli attori al di là del testo. «Laddove la verità dei caratteri e la sincerità languono, la forma perde ogni valore e si svuota di ogni significato»:⁴¹ in questa asserzione leggiamo l'autorialità scenica di Copeau, se pur guidata dalla ferma esigenza di rispettare il romanzo nella trasposizione spettacolare. Seguire il lavoro degli attori per *vedere chiaramente* i *Karamazov* era il solo modo per proseguire un'esperienza personale di adattamento, quella di una lettura del romanzo molteplice e multiforme ma vera e sincera. Copeau,

³⁵ Copeau alla moglie Agnès, lettera non datata, cit. in *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)*, lettres réunies et annotées par Marco Consolini et Jacques-Paul Dauriac, «Revue d'Histoire du Théâtre», LXV, 258 (2013), p. 139. Corsivo mio.

³⁶ Charles Dullin, *Alla ricerca di Smerdjakov* cit., p. 23.

³⁷ Ivi, 30.

³⁸ Id., *Nascita e vita dei personaggi* (1946), in Id., *La ricerca degli dei* cit., p. 35.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Dullin ricorda che questa prassi, dovuta a imprevisti nella distribuzione, «ci mise su un piano di parità che consolidò la mia posizione» (*ibidem*). Fu poi A. Durec a interpretare Ivàn, ruolo che Copeau prese nel 1914.

⁴¹ Jacques Copeau, *Il mestiere a teatro* (1909), in Id., *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, La Casa Usher, Firenze 2009, p. 100.

che non conosceva il russo, aveva letto *I fratelli Karamazov* in due diverse traduzioni;⁴² aveva ascoltato André Gide leggerne solo per lui alcuni brani tradotti all'impronta dall'edizione tedesca⁴³ e aveva discusso di Dostoevskij con gli amici e colleghi della «Nouvelle Revue Française»; nel giugno 1910, durante un viaggio in Russia, aveva visitato un vero monastero ortodosso e incontrato il poeta simbolista Valerij Brjusov che gli aveva parlato di Dostoevskij e dei tanti documenti inediti, tra cui «des cahiers de notes».⁴⁴ Non sappiamo se durante quel viaggio sia stato anche a Staraja Russa, laddove *I fratelli Karamazov* era stato scritto e ambientato.⁴⁵ Ma è certo che nel procedere alla riscrittura del romanzo l'importanza del contesto si manifestava sempre più chiaramente; e con esso diventava urgente praticare l'adattamento fuori dai confini dell'opera letteraria. Il contatto con il mondo reale, nel suo divenire e nella sua incompiutezza, è lo strumento euristico con cui Copeau ha letto il romanzo ed è il principale *medium* per tradurlo scenicamente. Da questo punto di vista va riconsiderata l'affermazione con cui egli ne sottolinea il valore drammatico. Il dialogo a cui si riferisce nelle note scritte nel 1911 non è semplicemente lo scambio verbale che intercorre tra i personaggi nel romanzo, né solo l'azione che esso stimola, ma è la rispondenza interna del lettore che, nel caso dei Karamazov – scrive Copeau – è già uno spettatore.⁴⁶ *Assistere* alle vicende che portano al delitto del vecchio Fëdor significa infatti assumere una prospettiva *altra*, che dà accesso al dialogismo nel senso più ampio del termine, quello che a partire dalla parola romanzesca agisce fra culture e forme culturali. Sia gli studi di teoria della letteratura che quelli specificamente teatrali concordano nel considerare il dialogismo bachtiniano al di là del dialogo tra i personaggi, in quel mondo possibile creato da lettori e spettatori.⁴⁷

⁴² Cfr. Livia Di Lella, *À propos de l'adaptation des Frères Karamazov*, in Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau (éd.), *Copeau l'éveilleur*, «Bouffonneries», 34 (1995), pp. 78-88.

⁴³ Frank Lestringant, *Gide conférencier au Vieux-Colombier (1922)*, in Gide, Copeau, Schlumberger: *L'art de la mise en scène*, textes réunis par Rober Kopp et Peter Schnyder, Gallimard, Paris 2017, pp. 39-67.

⁴⁴ Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, vol. I: 1901-1915, Seghers, Paris 1991, p. 497. Fu Gide a indirizzare Copeau da Brjusov che fu anche consulente letterario al Teatro-Studio di V. Mejerchol'd influenzandolo profondamente. Cfr. Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, L'Age de l'Homme, Lausanne 1994, p. 26.

⁴⁵ Cfr. Gian Piero Piretto, *Staraja Russa e Pietroburgo: realtà provinciale e reminiscenze metropolitane in I Fratelli Karamazov di F.M. Dostoevskij*, in Id., *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Bejly, Bulgakov*, Guerini & Associati, Milano 1999, pp. 77-84.

⁴⁶ Cfr. Jacques Copeau, *Notes sur Les frères Karamazov* (1911), in Jacques Copeau, Jean Croué, *Les frères Karamazov*, NRF, 1946, pp. 5-7. Si precisa che le note furono inserite nella terza ristampa NRF del 1911, quindi dopo la prima messinscena al Théâtre des Arts.

⁴⁷ Cfr. Darko Suvin, *Un approccio al teatro come dialogo tra pubblico e scena inducente un mondo possibile*, in Franco Corona (a cura di), *Bachtin teorico del dialogo*, FrancoAngeli, Milano 1986, pp. 160-75; Augusto Ponzio, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano 1992. Sulle applicazioni dei concetti bachtiniani alla scena teatrale si veda: Caryl Emerson, *Bakhtin and the actor (with constant reference to Shakespeare)*, «Studies in East European Thought», 67, 3-4 (2015), pp. 183-207; Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre. Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*, Routledge, London-New York 2016.

Marvin Carlson sottolinea come sia proprio nella riflessione sul cronotopo che Bachtin intuisce la possibilità di includere in quel mondo non solo l'autore del testo e i suoi lettori-uditori ma anche gli «esecutori del testo (se ci sono)». ⁴⁸ Un'apertura verso la scena e i suoi interpreti (concretamente praticata dal teatro di regia europeo secondo Carlson) ⁴⁹ permette di verificare i processi produttivi e creativi attivati dal dialogismo dostoevskijano. Per quanto riguarda *I Karamazov* di Copeau ne è prova evidente il testo scritto da Dullin nel marzo 1911, ma anche il riferimento alla finestra parigina che il regista annota tra i suoi appunti. Proprio questa nuova finestra, che non è la stessa del romanzo, ⁵⁰ permette infatti la configurazione spaziale «dell'intimità» ⁵¹ di casa Karamazov su cui tanto insiste Dullin e necessaria per progettare un'architettura ritmica in cui la convenzione deve essere «cosciente», ⁵² presente e ben riconoscibile nella percezione di attori e spettatori. Si legge nella prefazione a *Les frères Karamazov* che la figura di Smerdjakov è più illuminata di altre proprio a causa delle necessità drammatiche. Se ciò può sembrare una deformazione del romanzo, essa è, per chi scrive la scena, il solo modo per rendere veri e sinceri personaggi «détachés de leur milieu d'origine». ⁵³

⁴⁸ Marvin Carlson, *Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne*, in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette (éd.), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, vol. I : *Dialogismes*, «Études Théâtrales», 31-32 (2004), p. 111. La citazione di Michail Bachtin, di cui Carlson non indica la fonte, è tratta da un'imprescisa edizione francese di *Estetica e romanzo* che qui cito nella traduzione italiana dell'edizione Einaudi del 1979 (p. 400).

⁴⁹ «Dans une grande partie de la tradition moderne, particulièrement en Europe le metteur en scène est apparu comme une force destructrice du monologisme, lançant un défi à l'autorité de l'auteur, habituellement absent, et même les metteurs en scène les plus monologiques ont normalement laissé un espace aux perspectives différentes des acteurs» (Marvin Carlson, *Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne* cit., p. 111).

⁵⁰ Non ci sono dettagli architettonici sul tipo di finestra di casa Karamazov. Ricordiamo, rimandando all'articolo già citato di Piretto, che Dostoevskij usava spesso descrivere finestre e anche disegnarle. Molti esempi dei disegni rilevati nei manoscritti sono pubblicati in Konstantin Barsht, *Dostoïevski. Du dessin à l'écriture romanesque*, Hermann, Paris 2004.

⁵¹ Charles Dullin, *Alla ricerca di Smerdjakov* cit., p. 28.

⁵² Valerij J. Brjusov, *La verità inutile* (1902) cit. in Béatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, ed. it. a cura di C.I.S.Bi.T. (Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale), MTTMedizioni, Perugia 2006, p. 31; cfr. anche Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre* cit., p. 187. In questo articolo l'autore, con cui Copeau aveva trascorso alcuni giorni durante il suo viaggio nel 1910, attacca duramente il Teatro d'Arte di Mosca condannandone il realismo. Al contrario per Brjusov il teatro, il cui materiale principale risiede nelle immagini incarnate dagli attori, deve stilizzare o suggerire la realtà attraverso una convenzione definita appunto cosciente. Gli studi considerano un vero e proprio spartiacque l'uscita di questo articolo per l'evoluzione della scena sovietica. Bisogna anche ricordare, se pur Copeau non ne faccia cenno nel suo *Journal*, che nel periodo del suo soggiorno russo al Teatro d'Arte di Mosca si preparava proprio *I Fratelli Karamazov* di Dostoevskij nell'adattamento di Nemirovič-Dančenko. Lo spettacolo andò in scena nell'ottobre 1910.

⁵³ Jacques Copeau, *Notes sur Les frères Karamazov* cit., p. 6.

Dostoevskij al Vieux-Colombier

La centralità dell'interpretazione attorale sollecitata dal lavoro sui *Karamazov* trovava un imprevedibile ostacolo nelle idee di Jacques Rouché, il direttore del Théâtre des Arts, dove, il 6 aprile 1911, è allestito per la prima volta *Les frères Karamazov*.⁵⁴ Già nei mesi di composizione del dramma i termini del problema sono chiari: «Que voulez vous? – scrive Copeau all'amico Jean Schlumberger – Il ne voit le théâtre qu'à travers la peinture! S'il monte les *Karamazov*, c'est parce qu'il se figure que cela va avoir beaucoup de couleur! Dans chacune de ses lettres, il me parle des costumes!».⁵⁵ Nonostante *L'art théâtral moderne* di Rouché sia una fonte preziosa per iniziare a riflettere sulla regia al di fuori del modello francese (Antoine e Lugné-Poe), Copeau ne rifiuta il presupposto ideologico: l'arte drammatica, diversamente da quanto pensa Rouché, non è un aspetto dell'arte plastica, né da essa deve dipendere.⁵⁶ Il rifiuto di un'estetica in cui sia centrale il *décor* è condiviso con Durec, con cui Copeau progettava in quel periodo la fondazione di un nuovo teatro che poi non si realizzerà. Ma in tali presupposti, e nel lavoro comune sul romanzo di Dostoevskij, troviamo i fondamenti del Théâtre Vieux-Colombier dove *I Karamazov* entrava in repertorio fin dalla prima stagione. Il 10 marzo 1914 sulle pagine del quotidiano «Gil Blas» è annunciato il ritorno dello spettacolo che, dopo settantacinque repliche al Théâtre des Arts e una tournée a Bruxelles, Austria, Boemia, Italia e Serbia, si rinnova nella regia:

Rouché a mis aimablement à disposition de son confrère les costumes et les décors du Théâtre des Arts. Les systèmes ingénieux de mise en scène simplifiés qui inaugura M. Copeau permettra de garder les toiles de fonds et quelques-uns des premiers plans pittoresques qui encadrèrent la pièce à sa création en les complétant avec les habituelles draperie aux linges simples.⁵⁷

⁵⁴ Lo spettacolo rimase in cartellone fino al 13 maggio e tra gli attori: F. Van Doren (Katerina Ivanovna); J. Margel e M. Marcilly (Gruschenka), H. Krauss (Fëdor Karamazov), R. Karl (Dmitrij Karamazov), A. Durec (Ivàn Karamazov); E. Laumonier (Aliosca Karamazov) C. Dullin (Smerdijakov); Padre Zosima (Denneville). Nella ripresa dello spettacolo dal 13 ottobre al 4 novembre 1911 L. Jouvey (poi Jouvet) prese il ruolo di padre Zosima. *FKS/Distribution*. Si precisa che la distribuzione comprendeva oltre ad altri attori anche un gran numero di figuranti che qui non indichiamo per questioni di spazio.

⁵⁵ Lettera di J. Copeau a J. Schlumberger cit. in *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)* cit., p. 138. Per i curatori del carteggio la lettera risale all'estate del 1910.

⁵⁶ Cfr. Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, E. Cornely, Paris 1910, p. 6. Sui risvolti storiografici connessi al modo di concepire la *mise en scène* di Rouché si veda Marco Consolini, *Jacques Rouché e Mariano Fortuny: ipotesi su un malinteso*, in Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli (a cura di), *La scena di Mariano Fortuny*, Bulzoni, Roma 2017, pp. 89-100.

⁵⁷ Anonimo, *Les frères Karamazov à Paris*, «Gil Blas», 10 marzo 1914. Le tappe della tournée citate sono riportate nello stesso articolo.

La semplificazione annunciata va compresa in relazione alla ristrutturazione dell'Athénée-Saint-Germain realizzata dall'architetto e scenografo François Jourdain per la stagione 1913-'14. Qui i «murs bien nus»⁵⁸ concepiti da Maxime Dethomas per *Les frères Karamazov* si realizzano pienamente.⁵⁹ Nel parlatorio del monastero di padre Zosima (1 atto), dove lo spettatore incontra una prima volta la famiglia Karamazov, scompaiono sia la porta centrale dello sfondo (e con essa l'ogiva orientaleggiante che la sovrasta) sia i due finestroni laterali (fig. 1). Al Vieux-Colombier, sul tendaggio grezzo che copre il fondale nero, è proiettata l'ombra di una scena più scarna e severa realizzata da quattro colonne lignee che corrono verticalmente verso la soffitta, dietro le quali una bassa ringhiera taglia orizzontalmente lo spazio e dà profondità al luogo dell'azione (fig. 2). Non ci sono più le grandi icone dipinte da Dethomas;⁶⁰ non c'è il giardino fiorito descritto nella didascalia e suggerito nel 1911 da una tela dipinta. La scena al Vieux-Colombier non lascia nemmeno la possibilità di immaginare il mondo là fuori, poiché ogni segno scenico configura solo lo spazio necessario a recitare il testo. Gli attori impegnati nei *Karamazov*, nella loro condizione di personaggi in carne e ossa, sono obbligati a rimanere sempre presenti, poiché i loro pensieri tradotti in parole ormai producono fatti. Copeau continua a lavorare per accorciare la distanza metaforica con cui fin dall'inizio il romanzo aveva violato l'idea di un teatro capace di rappresentare il reale. Caduta concretamente la ribalta, la ricerca prosegue attraverso una nuova riscrittura di quel dramma, in un minuzioso e artigianale rinnovarsi, una dopo l'altra, delle immagini necessarie ai personaggi di Dostoevskij per essere vivi sulla scena. Anche la bassa e praticabile finestra, così visibile nella messinscena del 1914 (fig. 3), viene inglobata dall'arco che sostiene il praticabile fisso montato sul palcoscenico dopo la seconda ristrutturazione del teatro nel 1920⁶¹ (fig. 4). Ciò

⁵⁸ Maxime Dethomas cit. in Livia Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau* cit., p. 228. Spiega inoltre l'artista: «Je me suis plu à imaginer un coin de Russie, mais sans nullement chercher le réalisme» (Maxime Dethomas cit. in Jacques Copeau, *Journal 1901-1915* cit. p. 519).

⁵⁹ Lo spettacolo andò in scena al Théâtre Vieux-Colombier dal 10 marzo al 17 maggio 1914 per un totale di 32 rappresentazioni. Tra gli attori: Blanche Albane (Katerina Ivanovna); V. Tessier (Gruschenka), L. Jouvet (Fëdor Karamazov), P. Oettly (Dmitrij Karamazov), J. Copeau (Ivàn Karamazov); A. Tallier (Aliosca Karamazov) C. Dullin (Smerdijakov); Padre Zosima (C. Bourrin).

⁶⁰ Indicate come possibili accessori nella messinscena del 1920-'21: «l acte [...] Des images de piété (on pourrai sans doute se servir de grandes icônes peintes par Dethomas)», FK5/*Meubles et Accessoires*.

⁶¹ *Les frères Karamazov* è di nuovo in scena al Vieux-Colombier dal 23 novembre 1921 al 24 giugno 1922 per un totale di 52 rappresentazioni. Tra gli attori: L. Noro (Katerina Ivanovna); V. Tessier (Gruschenka), L. Jouvet (Fëdor Karamazov), P. Oettly (Dmitrij Karamazov), J. Copeau (Ivàn Karamazov); F. Vibert (Aliosca); J. Le Goff (Smerdijakov); L. Boverio (Padre Zosima). Dullin era stato già sostituito durante la prima tournée americana quando, impegnato al fronte, non seguì la compagnia. Nelle rappresentazioni che ebbero luogo al Garrick Theatre di New York dal 23 gennaio al 22 marzo 1918 Smerdjakov fu interpretato da F. Gournac, nonostante la presenza di Dullin fosse indicata nella distribuzione datata 28 giugno 1918. Gournac riprese il ruolo anche nella successiva

modifica l'indicazione scenica proprio quando Smerdjakov, solo dopo la partenza di Ivàn, è sul punto di trasformare casa Karamazov nel luogo del delitto (III atto, scena 12). In questa "nuova" scena il personaggio non si muove nel modo prescritto dalla didascalia; non è più immobile sulla porta da cui è uscito Ivàn e non guarda *le carreau*.⁶² Qui invece «Smerdjakov ferme la porte, écoute un instant *puis il court à la fenêtre milieu, soulève le rideau, se cache*». ⁶³ La materialità della scena irrompe nello spazio del testo e tocca il senso dell'azione. Smerdjakov rimane nascosto dietro la tenda per pochissimo, ma un tempo sufficiente per esteriorizzare un istinto profondo, celato dietro un'apparenza cui è negata qualsiasi visione. Quando Fëdor chiama, egli corre verso il tavolo e spegne la lampada a petrolio: «la scène est plombé dans le noir». ⁶⁴

Copeau non scrive queste note di regia per completare il dramma o riempire di indizi la scena, come faceva Antoine. Le trasformazioni che questo quaderno anticipa, registra e rivela, servono soprattutto a mantenere l'equilibrio di ciò che egli chiama «il movimento parlato»⁶⁵ del testo, quel sinuoso e misterioso materiale su cui il regista costruisce il processo creativo. Le battute dei personaggi, nel quaderno di regia,⁶⁶ sono accennate sulla sinistra del foglio ma non dicono nulla e servono solo a battere il tempo per orientarsi in una storia che è altrove. Il racconto qui realizzato intende solo organizzare un vissuto, quello di un gruppo di attori intenti a *giocare* ai Karamazov. È una storia di corpi che permette al regista di sperimentare una nuova condizione di leggibilità del testo poetico. Maria Ines Aliverti sottolinea l'importanza del gioco fin dagli anni di formazione, quando la pratica della regia sollecitava le prime questioni pedagogiche.⁶⁷ Guardare *Les frères Karamazov* da

stagione americana, quando i Karamazov furono replicati nello stesso teatro dal 20 al 25 gennaio 1919. Bisogna ricordare che proprio durante quel viaggio la compagnia entrò in crisi profondamente e che Dullin interruppe quella collaborazione. Sempre in America, ma al Guild Theatre e con una compagnia di attori locali, *Les frères Karamazov* di Copeau tornò in scena il 3 gennaio 1927.

⁶² Nella versione italiana di Ivo Chiesa il termine *carreau* ("vetro di una finestra") è tradotto con "finestra". Ci sembra importante sottolineare qui la differenza per marcare il riferimento al materiale piuttosto che all'oggetto.

⁶³ FK3, p. 24. Corsivo mio.

⁶⁴ FK5/*Lumière* cit.

⁶⁵ Ne parla Louis Jouvet negli appunti presi durante alcune lezioni di Copeau sull'arte drammatica tenute al Vieux-Colombier nella primavera 1921. Cfr. Louis Jouvet, *Notes prises aux conférences de Jacques Copeau*, in Jacques Copeau, *Mise en scène de Fourberies de Scapin de Molière*, Seuil, Paris 1950, p. 48. Le note sono pubblicate anche in Jacques Copeau, *Il luogo del teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, La casa Usher, Firenze 1988.

⁶⁶ Cfr. FK1; FK3.

⁶⁷ Aliverti spiega che dopo un periodo di formazione e apprendistato «il percorso di Copeau tra il 1915 e il 1919, vale a dire fino alla fondazione dell'École [del Vieux-Colombier], svolse il ruolo di mediatore nella fase successiva, cioè quella centrata sull'attore e sul senso da dare al corpo nel gioco teatrale e anche per converso, che il corpo dà al gioco teatrale» (Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente* cit., p. 17).

questa prospettiva, piuttosto che sul piano dell'estetica o della poetica, restituisce il senso, e con esso la problematicità di quell'esperienza. Dullin nell'estate del 1916 esprimeva con chiarezza l'insoddisfazione per il modo con cui Copeau conduceva gli attori: «sono io che ho torto o lei che ascoltando gli attori si lascia unicamente sedurre dal testo e supplisce con la mente all'insufficienza del loro gioco (*jeu*) senza cercare la realizzazione?».⁶⁸ In queste parole ritroviamo chiaramente i termini della sfida che rappresentò *I Karamazov* per Copeau: conciliare un'esperienza di lettura silenziosa e individuale, in cui la corporeità è incarnata in parole, con la funzione comunicativa del corpo di chi parla.⁶⁹ Copeau, lettore appassionato di romanzi e attento osservatore dei giochi dei bambini, indagava proprio questa misteriosa frontiera scoprendo che ogni immagine duratura nel tempo (e suscitata nel romanzo da simboli visivi) ha bisogno di rinnovarsi in scena attraverso una prassi preespressiva ordinata e organizzata per essere agita dall'attore.⁷⁰ Le note di regia nascono da questa ricerca e forse la finestra dei *Karamazov* è il primo risultato di un'autorialità registica conquistata nell'alveo di una cultura comune a romanzo e teatro, capace di produrre significati e immagini nuove e inattese.

Qualche osservazione conclusiva

Torniamo dunque alla nostra premessa e alle ragioni che ci hanno spinto a considerare il caso *Karamazov* come emblematico di un'ipotesi storiografica sulla nascita della regia moderna. Il Dostoevskij di Copeau, la cui complessità viene esposta solo in parte in questa analisi, mostra un nuovo modo di considerare il romanzo: non semplicemente come testo da rappresentare, né modello per una prassi autoriale ma come fonte di esperienza dal valore culturale. Fabrizio Cruciani spiega *Les frères Karamazov* come «un esercizio prettamente teatrale di approfondimento dei mezzi espressivi della scena sulla base di un 'prodotto' già qualificato ed espresso in forma artistica».⁷¹ Ciò facendo, Copeau aveva rovesciato, nella sostanza, la pratica di adattamento, poiché qui è la scena con la sua presunta identità linguistica

⁶⁸ Dullin a Copeau cit. in ivi, p. 28.

⁶⁹ Cfr. Rosamaria Loretelli, *Il dono dell'empatia. La narrativa alla luce delle neuroscienze*, in Ugo M. Olivieri e Marco Castagna (a cura di), *Il dono dell'arte*, Diogene Edizioni, Napoli 2017, pp. 95-108. Da questo punto di vista è importante notare come fin dall'inizio del progetto *Karamazov* Copeau si sia impegnato in letture pubbliche del testo, fra cui quella prevista al Vieux-Colombier il 25 ottobre 1921 che rientra con ogni probabilità nel progetto pedagogico della Scuola del Vieux-Colombier.

⁷⁰ Il 26 marzo 1920, in uno degli esercizi proposti agli allievi della scuola appena aperta (febbraio), Copeau organizza il lavoro di voci e movimento su *Frères Jacques*, canzone per bambini, chiedendo ai ragazzi di "supporre" la presenza di una finestra nella stanza, a cui rivolgere lo sguardo durante il movimento. Cfr. Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo* cit., pp. 54-55.

⁷¹ Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 1971, p. 54.

a dover entrare nel romanzo, non viceversa.⁷² Il risultato è stupefacente (soprattutto considerando che si tratta della formazione di un regista), poiché, proprio mentre il teatro europeo si configura come arte visuale attraverso la regia (pensiamo all'influenza di Gordon Craig),⁷³ Copeau scopre nella forma romanzo l'eco lontana di un'esperienza umana che lo sguardo dell'uomo moderno non riesce più a contenere. Nella sua scena nuda, povera e spoglia ritroviamo i residui di quell'antica arte del narrare che Walter Benjamin nel 1936 raffigura in antitesi al romanzo, nato nell'Europa industriale e capitalista; eppure spesso è proprio tra le pagine di un libro che è ancora possibile riattivare pratiche artigianali, comunitarie e orali (per esempio nei romanzi di Leskov, ci dice Benjamin).⁷⁴ Il desiderio di narrare la scena è ciò che spinge Copeau a usare i classici della drammaturgia occidentale da lì in avanti. Questo però avviene "dopo". Prima c'è un difficile romanzo da leggere e raccontare nuovamente. Che poi si tratti proprio di Dostoevskij non è casuale, poiché egli offre strumenti metalinguistici appropriati a un'esplorazione empirica e individuale della natura umana.⁷⁵ Al di là del caso specifico e dei suoi protagonisti, ciò che ci interessa sottolineare, al fine di comprendere una scena contemporanea sempre più affollata da romanzi, è il conflitto interno alla relazione romanzo/regia che da un lato alimenta un'autorialità forte e individuale, mentre

⁷² Ciò è valido anche rispetto all'adattamento de *La terre* di Zola, messo in scena da Antoine nel 1902. Qui infatti la novità della *mise en scène* è esplicitamente finalizzata, come spiega lo stesso regista, a servire l'autore e il testo. La perfezione e l'esattezza dei tableaux elogiati dalla critica, fanno della scena uno spazio virtuale che realizza pienamente il mondo contadino del romanzo. Cfr. Diane Henneon (éd.), *La Terre, du roman au Théâtre Antoine*, adaptation de Raoul de Saint-Arroman et Charles Hugot, Honoré Champion, Paris 2012.

⁷³ Cfr. Lorenzo Mango, *Il teatro come arte visuale. Un problema di identità linguistica nell'epoca della modernità*, in Mara Fazio, Pierre Frantz (a cura di), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Artemide, Roma 2019, pp. 129-137.

⁷⁴ Cfr. Walter Benjamin, *Il narratore* (1936), in Id., *Esperienza e povertà*, trad. e cura di Massimo Palma, Castelvocchi, Roma 2018, pp. 59-92.

⁷⁵ Ampia e varia la bibliografia su Dostoevskij e il teatro. Cito dunque solo alcuni tra gli interventi più significativi usciti in lingua italiana a partire dal 2005: Stefano Locatelli, *«I demoni» (1991). Dostoevskij: il laboratorio di Lev Dodin e del Maly Teatr*, in Annamaria Cascetta, Laura Peja (a cura di), *La prova del nove*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 457-493; Renata Molinari, *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon: attraverso I demoni di Fëdor Dostoevskij*, Ubulibri, Milano 2008; Andrzej Wajda, *Il teatro della coscienza. Tre messe in scena dai romanzi di Dostoevskij*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012; Marta Marchetti, *Luchino Visconti, la regia e il teatro di Dostoevskij*, «Studi (e testi) italiani», 37, 1 (2016), pp. 219-236; e il dossier *Intorno a The Underground: A Response to Dostoevsky – Il sottosuolo: una risposta a Dostoevskij del Focused Research Team in Art as Vehicle (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)*, a cura di Antonio Attisani, Florinda Cambria, Thomas Richards, «Il pensiero. Rivista di filosofia», 58, 1 (2019), pp. 185 ss. Per quanto riguarda la strada francese intrapresa da Copeau rimando a Floriane Toussaint, *Dostoevski théâtralisable? Copeau, Camus et Macaigne, entre attirance pour le théâtre et stimulation pour la scène*, «Fabula-LhT», n. 19 (2017) : <www.fabula.org/lht/19/toussaint.html> (ultima consultazione : 10/06/2020).

dall'altro attiva pratiche interpretative comunitarie.⁷⁶ Conflitto a volte doloroso tra i due aspetti (come nel caso personale di Copeau), ma che motiva probabilmente anche il persistere nel teatro europeo di una romanzizzazione del teatro, qui intesa come recupero di un'istituzione culturale e retorica capace non solo di conservare la memoria dell'*epos* ma di rendere anche possibile la costruzione di nuove prassi registiche.⁷⁷

Appendice

Indico qui i materiali usati per questo articolo e conservati nel Fonds Jacques Copeau alla Bibliothèque nationale de France, D partements des arts du spectacle [abbreviato FC].

1) *Les frères Karamazov. Drame en cinq actes de Jacques Copeau et Jean Crou  d'après Dosto evski. Mise en scène de Jacques Copeau*, Fol-Col-1/766. Si tratta di un quaderno manoscritto, inchiostro nero, rilegato in tela, senza data. Un disegno della scena e 45 pagine di note manoscritte ripercorrono i cinque atti del dramma. Sulla sinistra del foglio sono riportate frasi del testo sottolineate che funzionano da attacco per le note di messinscena che occupano il resto [abbreviato FK1];

2) *Les frères Karamazov de J. Copeau et J. Crou . Notes autographes de mise en scène de Jacques Copeau*, Fol- Col-1/767. Si tratta di un quaderno rilegato in tela su cui sono incollati 13 fogli di diversa tipologia, scritti con inchiostri e matite diversi, dove sono riportate note di messinscena e disegni. La prima pagina   dattiloscritta e c'  un disegno della scena. Qui le note non corrispondono sempre a parti del testo drammatico e non sono ordinate. Ci sono pagine relative alla scena ma anche note riferite a porzioni di testo [abbreviato FK2];

3) *Les frères Karamazov. Mise en scène. Saison 1921-22*, Fol-Col-1/287. Si tratta di 25 fogli dattiloscritti non rilegati con la notazione della messinscena dei primi tre atti. A una prima verifica, la notazione corrisponde a quella della messinscena manoscritta [abbreviato FK3];

4) *Les frères Karamazov de Jacques Copeau et Jean Crou . Livre de conduite*, Fol-Col-1/851. Si tratta della seconda edizione della NRF del 1911, rilegata in tela con simbolo del Vieux-Colombier, e interamente annotata in matita e penna.  

⁷⁶ Carlo Ginzburg spiega che anche il paradigma indiziario, tratto tipico della modernit ,   del resto una facolt  conoscitiva pre-scritturale che spingeva gi  le comunit  di cacciatori a raccontare storie (Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attivit  umane* cit., pp. 4-10).

⁷⁷ Da questo punto di vista   indicativa la posizione di Molinari che, in virt  «dell'estrema libert  interpretativa che il teatro contemporaneo si riserva», considera nella linea del romanzo anche la messinscena dell'epica omerica indiana e mesopotamica. Portando ad esempio regie di Victor Garcia, Peter Brook, Maria Grazia Cipriani e C sar Brie, Molinari sposta l'accento sulle immagini e le prospettive suscitate da certi testi narrativi (Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi* cit., p. 166 e ss.).

il testo usato dal *régis seur generale* per coordinare la realizzazione tecnica dello spettacolo. Qui troviamo il disegno dell'impianto scenico prima di ogni atto, la lista degli accessori, delle parrucche, e le indicazioni di intensità luminosa. Questo testo fu sicuramente usato per la stagione del Vieux-Colombier del 1921-'22, come rivela l'annotazione manoscritta che indica la distribuzione degli attori. Mentre alcune note al testo, che sembrano di pugno di Copeau, possono far pensare a un uso precedente e personale di quel volume [abbreviato FK4];

5) *Les frères Karamazov*. *Regié* Fol-Col-1/da 289 a 293. Si tratta di cartelline che contengono tutte gli aspetti organizzativi sullo spettacolo nominate ciascuna come segue: *Administration*. *Ordre d'entrée en scène*. *Distribution*. *Lumière*. *Accessoires*. *Costumes*. *Perruques*. *Meubles et accessoires*. Ci sono documenti relativi a diverse messinscene che, se possibile, indicheremo all'occorrenza [abbreviato FK5, seguito dal nome della cartella].

Si precisa che il lavoro in archivio, interrotto mentre scrivo a causa dell'emergenza sanitaria, è stato molto complesso anche nei mesi precedenti a causa dello sciopero generale che ha coinvolto la Francia alla fine del 2019. Per questo ci tengo particolarmente a ringraziare Jean-Baptiste Raze e tutto il personale della biblioteca per avermi permesso l'accesso ai documenti nonostante le difficoltà del momento. Auspicio una ricognizione più completa dei materiali in tempi migliori.

Il paradigma della velocità

Il dinamismo sulla scena europea
tra fine Ottocento e inizio Novecento

Elena Mazzoleni

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, le scene europee e occidentali sono dominate da un nuovo gusto che, alimentato dall'applicazione di sperimentazioni tecnologiche, trasforma le arti. Le ricadute del contatto con le nascenti tecniche di riproduzione dell'immagine (in particolare la fotografia e il cinema) su talune prassi teatrali sono note, ma non sono mai state interpretate secondo uno studio storiografico fondato sul paradigma della velocità. Il saggio si propone una mappatura di fenomeni teatrali in senso stretto e di tipologie di spettacolarità più ampia, come il circo, che si collocano nel medesimo ambito cronologico, ma si declinano su un'area geografica estesa. Alla luce del paradigma della velocità, leggiamo talune esperienze sceniche dalle affinità storicamente accertate e ne accostiamo altre proprio perché accomunate dall'elaborazione di nuove modalità compositive fondate sul movimento accelerato.

Verso la fine dell'Ottocento, quando Eadweard Muybridge sperimenta la cronofotografia e Étienne-Jules Marey si dedica agli studi sulla registrazione del movimento, la cultura europea è affascinata dall'immaginario della velocità come espressione del progresso scientifico e tecnologico.¹ Il teatro si inserisce in questo orizzonte proponendo in particolare gli spettacoli di varietà, che fanno dell'accelerazione non soltanto uno dei temi principali dei loro repertori, ma anche la loro cifra stilistica. Fondato su unità drammaturgiche autonome, brevi e facilmente modulabili, il varietà associa forme sceniche diverse, come il *vaudeville*,² la rivista,

¹ Sui modelli di rappresentazione del movimento nelle diverse epoche e nelle varie culture, rinviamo in particolare a Ruggero Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

² Sul *vaudeville* nell'ambito dei teatri di fiera francesi si veda almeno Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi: La Comédie italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, Roma 1990; Id, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent*, «Biblioteca teatrale», XXX-XXXII (1993), pp. 93-121; Id, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent*, Bulzoni, Roma 1995; Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Armand Colin, Paris 2005, pp. 50-90 e Paola Martinuzzi *Le 'pièces par écrits' nel teatro della Foire (1710-1715): modi di una teatralità*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2007.



Fig. 1. Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*, 1893, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

la commedia musicale, la pantomima, la canzone, la danza, il circo e qualsiasi altra tipologia di attrazione (dalle competizioni sportive, alla prestigiazione, passando per le esibizioni di curiosità) volta all'intrattenimento e al coinvolgimento del pubblico. A differenza della farsa³ e della commedia, che inscenano trame complesse a partire da una struttura fissa e dallo sviluppo anche assai articolato (ad esempio i tradizionali cinque atti) senza ricorrere alla sperimentazione tecnologica, il varietà è adatto per la sua natura flessibile alla rappresentazione della velocità. In *Il teatro di varietà. Manifesto futurista* (1913), Filippo Tommaso Marinetti definisce la natura di questo teatro come «dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavalierizzi multicolori, cicloni spirali di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi)»⁴ e lo identifica come una

³ A proposito della farsa, evochiamo il caso significativo di Eduardo Scarpetta. Seppur attore versatile, capace di misurarsi con i generi più disparati del teatro a lui contemporaneo (dirige anche *'Na Compagnia comica diretta dal Cav. Felice Sciosciammocca* al Teatro delle Varietà di Napoli e, nel 1893, porta in scena *O café-chantant*, uno spettacolo dedicato al varietà e dalla natura alquanto flessibile), resta tuttavia legato alla tradizione delle pulcinellate, allo stile sancarlino e a una caratterizzazione fortemente drammaturgica dei personaggi; ciò che lo rende estraneo alle prassi sceniche del varietà, più spesso rivolte a una sperimentazione tecnologica teatrale. Su Eduardo Scarpetta si veda almeno Antonio Pizzo, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Bulzoni, Roma 2009.

⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*, «Lacerba», 1 ottobre 1913. Il manifesto è pubblicato, il 21 novembre dello stesso anno, anche sul quotidiano inglese «Daily Mail». Per uno studio storiografico sul varietà italiano la bibliografia di riferimento, che rispecchia la marginalizzazione del genere da parte della critica teatrale dell'epoca, non è particolarmente estesa e ha una natura perlopiù aneddotica o autobiografica. Si veda, tra gli altri, Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia*, Calvetti Editore, Firenze 1901; Rodolfo De Angelis, *Storia del café-chantant* (1946), Stamperia del Valentino, Napoli 2007; Luciano Ramo, *Storia del varietà*, Garzanti, Milano 1956; Stefano De Matteis, *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia*, La Casa Usher, Firenze 2008; Id., *Café-chantant. Personaggi ed interpreti*, Cue Press, Imola 2019. Sul teatro futurista e il suo rapporto con il varietà, si veda almeno Mario Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Lericci editore, Roma 1969; Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, L'Age d'Homme, Losanna 1976; Luciano Caruso, Giuliano Longone (a cura di), *Il teatro futurista a sorpresa (Documenti)*, Salimbeni Libreria Editrice, Firenze 1979; Giovanni Lista, *Petrolini e i futuristi*, Taide, Salerno 1981; Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988 e Giovanni Lista, *Lo Spettacolo futurista*, Edizioni Cantini, Firenze 1990.

delle principali espressioni della sensibilità moderna, di cui l'avanguardia futurista si fa portavoce. Basta soffermarsi su alcuni spettacoli portati in scena, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nei principali teatri di varietà francesi e italiani (i primi sono gli epicentri assoluti dello sviluppo del genere e i secondi le casse di risonanza della sua diffusione) per individuare le influenze del paradigma della velocità su talune prassi sceniche. Le interpretazioni allusive di Yvette Guilbert, le coreografie ipnotiche di Loïe Fuller, le trasformazioni illusionistiche di Leopoldo Fregoli, gli atti unici fulminei del Grand Guignol (in particolare quelli dell'italiano Alfredo Sainati) e le pantomime convulse degli Hanlon-Lees sono i punti di riferimento di una mappa, che ridisegna i confini del teatro alla luce del paradigma della velocità. Queste esperienze sceniche sono in stretta relazione tra loro: fanno del movimento accelerato un elemento compositivo fondante (molto spesso grazie alle sperimentazioni tecnologiche) e rispecchiano la vertigine dei ritmi imposti dalla società moderna.

Le interpretazioni 'in fuga' di Yvette Guilbert

In *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (1905), Edward Gordon Craig evoca il *music-hall*, con altre forme di spettacolo minore, come manifestazione del Teatro ideale, perché autonomo, eminentemente visivo e creato in scena direttamente dall'attore.⁵ Tra i rappresentanti di questo Teatro, il regista cita Yvette Guilbert, colei che «uses speech, sound, colour, line, actions, but she puts them to the lesser rather than to the greater use».⁶ L'utilizzo di pochi gesti con valore allusivo è dunque la caratteristica principale della recitazione di Guilbert.

Artista di riferimento del Moulin Rouge e dell'Eldorado, Yvette Guilbert si esibisce 'interpretando' canzoni popolari con gesti rapidi ed estremamente allusivi. In scena indossa sempre un abito giallo e porta lunghi guanti neri che mettono in evidenza le braccia e le mani, mosse da movimenti veloci e costanti. Il pittore Toulouse-Lautrec, assiduo frequentatore dei caffè-concerto parigini, la ritrae più volte cogliendola sempre in questa sua caratteristica interpretazione (Fig. 1). In *Vaudeville* (1914), dedicato al genere misto del recitato-cantato, Caroline Scurfield Caffin, che nel 1901 assiste al tour newyorkese di Guilbert, descrive così la recitazione dell'attrice francese: «Her face showed an ever-changing picture [...] her sketches had something of the character of those of the modern cartoonist who

⁵ Cfr. Lorenzo Mango, *I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig*, «Acting Archives Essays, Acting Archives Review Supplement», VII (2011), pp. 55-56. Sappiamo che fino al 1903, quando Craig si trova ancora a Londra, frequenta assiduamente il Teatro di varietà di Chelsea, dove sono soliti esibirsi, tra gli altri, Marie Lloyd e Albert Chevalier.

⁶ Ivi, p. 117. «Utilizza la parola, il suono, il colore, la linea e le azioni con uno stile smorzato, mai accentuato». Se non specificato, le traduzioni delle citazioni sono a cura dell'autrice del saggio.



Fig. 2. Marius de Zaya, Yvette Guilbert, in Caroline Caffin, *Vaudeville*, Mitchell Kennerley, New York 1914

suggests instead of drawing many of his most vital lines».⁷ Caffin compara l'attrice francese ai pittori moderni, che si dedicano alla raffigurazione di forme in movimento. Lungi dall'inquadrare i gesti in una rappresentazione definita, la recitazione di Guilbert appare accennata, sempre 'in fuga'. Inoltre, i suoi gesti, che suggeriscono anziché esprimere, fanno costante appello all'immaginazione degli spettatori coinvolti nello svolgimento dello spettacolo. Non a caso Marius de Zaya, che illustra il volume con una galleria di caricature degli interpreti del *vaudeville*, ritrae Guilbert con pochi tratti appena accennati (Fig. 2).

Secondo Caffin gli spettacoli di Guilbert trovano una piena corrispondenza nel dinamismo delle esibizioni della canadese Eva Tanguy. Nota come 'la regina del *vaudeville*', l'artista è, tra il 1900 e il 1920, una delle prime celebrità a essere promosse dal mercato pubblicitario statunitense. Seppur mediocre

nel canto e nella danza, Tanguy riesce a conquistare un ampio pubblico, in particolare con gli spettacoli delle *Ziegfeld Follies* del 1909 che, ispirati ai repertori delle Folies Bergère di Parigi, uniscono numeri musicali, *vaudevilles* e scenette comiche. Leggendo Caffin:

Here she comes, with quick, fluttering steps and restless outstretched hands, a dynamic

⁷ Caroline Caffin, *Vaudeville*, Mitchell Kennerley, New York 1914, pp. 58-59. «Il suo volto mostrava una sembianza in perenne movimento [...] i suoi sketch ricordavano quelli dei fumettisti moderni che suggeriscono le linee essenziali anziché tratteggiarle». Nel 1892 l'attrice inglese Caroline Scurfield si trasferisce con il marito, il giornalista e critico d'arte Charles Henry Caffin, negli Stati Uniti. A New York la coppia frequenta gli intellettuali più in vista dell'epoca, tra cui Alfred Stieglitz. Caffin è anche l'autrice del volume *Dancing and Dancers of Today: the Modern Revival of Dancing as an Art* (Dodd, New York 1912), che celebra la danza come un'arte istituzionalizzata e si sofferma sulle intreperti più celebri della *Modern Dance*, tra le altre Ruth St. Denis, Isadora Duncan e Maud Allan.



Fig. 3. Samuel Joshua Beckett, *Loïe Fuller Dancing*, 1900 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art

personality, all nerves and excitement. The first thing that strikes you in her appearance is the trim, alert figure, held so tense and straight that energy exudes from it. Then your eye is arrested by the wild mop of stiff, tousled blonde hair, which seems so charged with electric vigor [...] It seems as if the exuberance of her intense vitality radiates through this raffish aureole, betting the surrounding atmosphere agog with vivacity.⁸

Come Guilbert, Tanguy «has indeed caught something of the elemental dynamic buoyancy that enables mankind to over-ride disaster and, having caught it, is radiat-

⁸ Caroline Caffin, *Vaudeville* cit., pp. 36-37. «Eccola arrivare, con passi veloci, ondeggianti, le mani instancabilmente tese, una personalità dinamica, tutta nervi ed eccitazione. La prima cosa che colpisce in lei è il profilo, la figura all'erta, così in tensione da trasudare energia. Poi lo sguardo si sofferma su uno scopettone selvaggio di capelli biondi crespi e scompigliati, che sembrano carichi di vigore elettrico [...] Pare che l'esuberanza della sua intensa vitalità s'irradi, attraverso questa aureola trasgressiva, puntando l'atmosfera circostante con impaziente vivacità».

ing it upon a nerve-wracked world».⁹ Se gli spettacoli di Guilbert e di Tanguy sono caratterizzati da coreografie rigide su cui s'innestano pochi gesti rapidi intesi a marcare una forte presenza scenica; quelli di Loïe Fuller vanno oltre: fanno del movimento, e del suo potere ipnotico, il loro elemento costitutivo e applicano le nuove sperimentazioni illuminotecniche e cinematografiche.¹⁰

I vortici luminosi di Loïe Fuller

Nel 1892, l'americana Mary Louise Fuller, nota per le sue comparse in svariate commedie e nei celebri spettacoli di Buffalo Bill, arriva a Parigi dove, preceduta dalla sua notorietà, viene accolta come un'artista senza precedenti. Ancor prima di essere ingaggiata stabilmente alle Folies-Bergère, le sue danze sono già un modello ampiamente imitato (in Italia la canzonettista Medora diventa celebre per le 'danze ottiche' che replicano quelle di Fuller).¹¹

Le coreografie di Fuller che rappresentano la metamorfosi delle forme, sono caratterizzate dal costante movimento di grandi veli di seta bianca su cui sono proiettate luci colorate. Intorno alla ballerina ondeggiano superfici fluide che generano forme mutevoli, il cui movimento è reso visibile e accentuato dalla proiezione di fasci di luce provenienti da vari punti della scena. In particolare, sono le fotografie di Samuel Joshua Beckett a riuscire a restituire il movimento delle coreografie di Fuller, cogliendo principalmente la loro fluidità (Fig. 3). La celebre *danse serpentine* è certamente lo spettacolo più rappresentativo: una successione di spirali di tessuto bianco si irradiano verso tutti i punti periferici della scena. Nel 1893, Jules Chéret crea un manifesto che celebra la danza serpentina e conferma l'identificazione della ballerina con la velocità. Fuller è avvolta in un vortice di seta luminosa che la solleva da terra, formando con il suo corpo la lettera S, segno inequivocabile del movimento (Fig. 4).

Per la prima volta, la danza abolisce la scenografia decorativa e la integra nella messinscena stessa. La ripetizione di pieghe infinite e sempre diverse genera forme fluide che finiscono per nascondere il corpo della ballerina e invadere lo spazio scenico. Gli spettatori si trovano dunque di fronte a una messinscena plastica, costituita da pieghe infinite e da fasci luminosi cangianti che catalizzano lo sguardo.

Le esibizioni di Fuller non fanno altro che tradurre le teorie sul movimento e sulla percezione che interessano la gran parte degli intellettuali dell'epoca. In

⁹ Ivi, p. 41. «Ha qualcosa dell'elementare vivacità, che permette all'umanità di far fronte alle avversità e la proietta su un mondo snervato».

¹⁰ Si veda tra gli altri almeno Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Éditions Stock, Paris 1994, p. 119 e il nostro *Loïe Fuller: il fascino della luce*, «Elephant&Castle», VIII (2013), pp. 5-27.

¹¹ Cfr. Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., p. 53.

questi anni, Muybridge si dedica agli esperimenti sulla cronofotografia, Marey studia la visualizzazione del movimento attraverso i punti luce, Robert Vischer si interessa al legame empatico tra movimento ed emozione, Wilhelm Röntgen mette a punto i raggi X, Aby Warburg sviluppa il concetto di *Pathosformel* strettamente legato al dinamismo delle immagini e Bernard Berenson sviluppa teorie sulla percezione emotiva del movimento.¹² Fuller ha parte attiva in questo contesto: frequenta i coniugi Curie e Thomas Edison, perché interessata agli studi sul radio, ai fenomeni di fluorescenza e incandescenza luminosa. Occorre inoltre notare che lo scenario degli spettacoli della ballerina americana è pienamente in sintonia con questa sensibilità legata al movimento e alla luce: siamo nella Parigi dell'Esposizione universale del 1900, ormai consacrata come *ville lumière*, epicentro di una rivoluzione culturale basata sull'immaginario della luce elettrica e della velocità quali sinonimi del progresso scientifico e tecnologico.

Sul piano strettamente coreografico, le riflessioni dell'epoca si traducono, nel caso di Fuller, nel tentativo di rendere visibile il movimento attraverso la sua separazione e la proiezione della luce colorata sullo schermo fluido della stoffa. L'aspetto dinamico, nella forma della piega e del riflesso, diventa il catalizzatore dello sguardo e, liberato dall'istanza narrativa, acquisisce piena autonomia di significato. Nella sua autobiografia *Quinze ans de ma vie* (1908), Fuller evoca una sua teoria che intende la danza come l'arte del movimento:

Qu'est-ce que la danse? Du mouvement. Qu'est-ce que le mouvement? L'expression d'une sensation. Qu'est-ce qu'une sensation? Le résultat que produit sur le corps



Fig. 4. Jules Chéret, *Folies Bergère : la Loïe Fuller*, 1893, Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection Dutailly

¹² Le danze luminose richiamano anche le pratiche ipnotiche molto diffuse all'epoca. Cfr. Felicia McCarren, *Dance Pathologies*, Stanford University Press, Stanford 1998.

humain une impression ou une idée que perçoit l'esprit. [...] Pour donner l'impression d'une idée, je tâche de la faire naître, par mes mouvements, dans l'esprit des spectateurs, d'éveiller leur imagination, qu'elle soit préparée à recevoir l'image ou non. [...] De fait, le mouvement a été le point de départ de tout effort d'expression et il est fidèle à la nature.¹³

Le trasformazioni accelerate di Leopoldo Fregoli

Le danze luminose di Fuller sono così celebri da essere riprese in chiave comica da Leopoldo Fregoli. L'esperienza artistica del trasformista italiano è del resto in piena sintonia con quella di Fuller: egli applica la nuova tecnologia cinematografica ai suoi numeri, per perfezionare la rappresentazione del movimento.

L'attore inizia a esibirsi con una compagnia specializzata nella rivisitazione dei numeri di magia dei fratelli americani Davenport. Ma è durante il servizio militare che egli mette a punto il suo primo numero di trasformismo con l'intenzione di distrarre i soldati delle forze di spedizione italiane in Etiopia. Al teatro Margherita di Massaua, sperimenta trucchi per cambiare rapidamente i costumi, assumere pose diverse e modulare i toni della voce.¹⁴ Di ritorno in Italia, Fregoli si esibisce nei primi caffè-concerto, come l'Esedra di Roma, dove, il 18 marzo 1891, si fa notare per *Camaleonte*. Sul modello del monologo *Condensiamo* di Ermete Novelli, in questo numero Fregoli esegue svariate trasformazioni che prevedono cambiamenti gestuali e vocali rapidissimi (canta come baritono, contralto, tenore e basso). L'attore interpreta da solo, e quasi contemporaneamente, cinque personaggi protagonisti di un triangolo amoroso.

Verso la fine degli anni 90, inizia a esibirsi anche nei principali teatri italiani: l'Eden e il Dal Verme di Milano, il Caffè Romano di Torino, il Donizetti di Bergamo e il Politeama di Palermo, dove propone *Maestri d'operetta*. In questo caso egli appare dietro un leggio interpretando in rapida successione Wagner, Mascagni e Verdi. Sono gli anni in cui nelle principali città italiane (Milano, Roma, Napoli e Torino) aprono i primi teatri di varietà, meglio noti come caffè-concerto sul modello dei *cabarets* parigini. La prima sala a essere inaugurata, nel 1890, è il Salone Margherita di Napoli, che, sotto la direzione dei fratelli Marino, unisce

¹³ Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Librairie Félix Juven, Paris 1908, pp. 68-70. «Che cos'è la danza? Movimento. Che cos'è il movimento? L'espressione di una sensazione. Che cos'è una sensazione? La reazione nel corpo umano prodotta da un'impressione o da un'idea percepita dalla mente [...] Per imprimere un'idea io mi sforzo con i miei movimenti di farla nascere nella mente dello spettatore, di risvegliare la sua immaginazione, che sia pronta o meno a ricevere l'immagine [...] Di fatto, il movimento è stato il punto di partenza di qualsiasi sforzo espressivo ed è fedele alla natura».

¹⁴ Cfr. Leopoldo Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Rizzoli, Milano 1936.

la tradizione canzonettistica napoletana, derivata dalla festa di Piedigrotta,¹⁵ alle esibizioni di macchietti e romanziere, anche francesi, tra le altre Yvette Guilbert, la bella Otéro e Cléo de Mérode.

Nel 1893, su invito dell'impresario teatrale Torquato Montelatici, Fregoli inizia a dirigere la *Compagnia Fin di Secolo* composta da cantautori, un direttore d'orchestra, due acrobati e un regista. Il loro repertorio associa spettacoli di varietà a numeri di trasformismo, uno schema che resterà invariato per tutta la vita artistica di Fregoli.¹⁶ Lo stesso anno, intraprende le prime tournée internazionali in Spagna, negli Stati Uniti e in America Latina, dove si esibisce per la prima volta in *Eldorado*, definita da Fregoli come un' 'azione comico-mimico-lirico-drammaturgica'. In *Il teatro di varietà in Italia* (1901), il primo saggio dedicato al varietà italiano, e forse uno dei pochi a fornire «con sincerità ed imparzialità»¹⁷ uno studio documentato sul genere, i suoi artisti e l'organizzazione dei suoi teatri, Antonio Morosi scrive a proposito di questo numero:

L'*Eldorado*, che è una genialissima trovata, è combinato, come le altre trasformazioni di Fregoli, in modo che tutte le sparizioni e ricomparses procedano con la massima velocità, si che il pubblico rimane attonito nel vedere come Fregoli cambia costume e trucatura e non può rendersene ragione. Ed è assistendo come spettatori in palcoscenico che questa meraviglia aumenta, vedendo Leopoldo Fregoli ed i suoi aiutanti lavorare con esattezza meccanica e con l'attenzione intensa di eseguire ciò che è stabilito.¹⁸

Con *Eldorado* l'attore non si limita a incarnare la velocità con le sue trasformazioni, ma propone anche una parodia del varietà. Il numero che nasce come adattamento di un altro spettacolo, *Eden-Concerto*, e come sintesi di altri numeri (*Esperimenti di illusionismo* e *Maestri d'operetta*), comprende sessanta trasformazioni. Dapprima Fregoli interpreta il ruolo di un impresario teatrale, poi appare nei panni di numerosi musicisti e artisti del varietà.

Nel gennaio del 1900, Fregoli compie una tournée di sette anni a Parigi, epicen-

¹⁵ Sulla tradizione folclorica della festa di Piedigrotta e il suo legame con il varietà, si veda almeno Rodolfo De Angelis, *Storia del café-chantant* cit.

¹⁶ Negli stessi anni un altro trasformista italiano si esibisce all'estero: Ugo Biondi. L'attore fiorentino è attivo principalmente in Inghilterra e negli Stati Uniti, dove adatta il suo repertorio a soggetti inglesi recitando e cantando in inglese. Si esibisce anche in azioni comiche musicali associate a numeri di trasformismo. Il suo *The opening Night*, messo in scena al teatro Canidien di Londra nel 1901, conta quattordici trasformazioni. Tra i suoi spettacoli ricordiamo: le parodie di *Faust*, di *Cavalleria*, di *Pagliacci*, le scenette *Lo scandalo in un restaurant*, *Una notte d'eccitamento* e *Un treno in escursione*. Cfr. Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., pp. 217-220. Nel suo saggio dedicato al *vaudeville*, Caffin riferisce dell'esistenza di altri trasformisti italiani e inglesi attivi negli stessi anni a New York: Cæsar Rivoli, Lambertini e Owen McGyveney. Caroline Caffin, *Vaudeville* cit., pp. 141-143.

¹⁷ Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 214.

tro del varietà europeo. Si esibisce al Trianon fino alla fine di febbraio, quando un incendio distrugge la sala e la gran parte del guardaroba-repertorio dell'artista italiano. Fregoli riesce tuttavia a riacquistare nuovi oggetti di scena e accetta immediatamente un nuovo contratto all'Olympia, allora diretto dai fratelli Isola. Il critico teatrale Jules Claretie, che assiste agli spettacoli dell'attore italiano, è affascinato dalla capacità dell'artista di moltiplicarsi rapidamente: «Il faut le voir, dans les coulisses, lorsqu'il substitue presque électriquement un costume ou un masque avec un autre».¹⁹ Anche l'illustratore Louis Geisler non è indifferente alle trasformazioni di Fregoli e le celebra con una spirale vorticoso, che rappresenta in successione i numeri dell'artista (Fig. 5).

A questa illustrazione fanno eco le parole di Renato Simoni che, in *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi* (1938), descrive così la «fulmineità»²⁰ delle esibizioni di Fregoli:

Non già uno sparire illusorio entro di esse [figure] ma uno sgusciarsi tra le mani e rimbalzare da sinistra quando l'avevamo veduto appiattirsi a destra, stringendo il tempo, accrescendo il numero di diversità, la prontezza, la brevità, l'incredulità delle sue trasformazioni, di mano in mano che il gioco scenico procedeva concitato e canoro, come se egli si infervorasse sempre di più, e lì per lì inventasse pittoresche follie, mettendo a soqquadro il guardaroba e il dietro scena.²¹

Fregoli inventa dunque un'arte fatta di rapidi colpi di scena pensati per dare l'illusione della simultaneità delle azioni dei suoi personaggi. Nel marzo del 1903, «La Settimana» commenta in modo significativo un suo spettacolo al Politeama di Napoli, mettendo in luce la capacità dell'artista di apparire nelle vesti di personaggi diversi quasi contemporaneamente grazie a trasformazioni rapide:

Fregoli è un caleidoscopio di tipi, è una quantità svariata, inesauribile di caratteri [...] È un uomo solo, che fa tutto questo: un uomo solo che riesce a sembrare cento persone diverse con tale celerità, da poter svolgere delle piccole azioni sceniche che non soffrono affatto di sbalzi e di interruzioni, tanto che voi avete l'illusione che uno dei personaggi sia tuttora in scena mentre l'altro arriva allora: eppure, sono tutti e due la stessa persona! E quest'ultimo tien viva l'attenzione del pubblico, solo, solissimo, per tre ore, passando dalla farsetta alla scena musicale e dalla canzonetta alla danza serpentina, senza un minuto di riposo, senza tregua, senza che voi vi stanchiate mai, senza che egli si stanchi, mai!²²

Come nel caso di Fuller, la cronaca dell'epoca si sofferma sul potere incan-

¹⁹ Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1910*, Fasquelle, Paris 1911, pp. 77-79. «Bisogna vederlo, dietro le quinte, quando cambia quasi elettricamente un costume o una maschera».

²⁰ Renato Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Treves, Milano 1938, p. 176.

²¹ *Ibid.*

²² Cit. in Alex Rusconi, *Fregoli, la biografia*, Stampa Alternativa, Roma 2011, p. 111.

tatorio di Fregoli: il pubblico esce da teatro con gli «occhi imbambolati, orecchie piene di echi delle musiche più diverse e la testa zeppa di un'infinità di persone».²³ Occorre inoltre notare che sia Fuller che Fregoli sono estremamente affascinati dalle potenzialità espressive delle immagini in movimento e ne studiano l'impatto sugli spettatori.²⁴ In sintonia con gli ideali futuristi, l'attore italiano è solito concludere i suoi numeri con l'assoluta novità della proiezione cinematografica (nel 1898, porta in scena per la prima volta il suo *Frégoligraphe* in Italia, al Gran Circo del Varietà di Napoli). I cortometraggi vengono inseriti in numeri di trasformazione che, a loro volta, richiamano le proiezioni, creando così un legame stretto tra cinema e teatro. Con la sua presenza fisica, di per sé proteiforme, Fregoli supera il confine tra scena e schermo, creando un doppio cinematografico di grande effetto.²⁵

Nell'ultima parte della sua carriera, l'attore si rende conto dell'impatto scenico dei suoi numeri e propone *Teatro al rovescio*, uno spettacolo che consente al pubblico di assistere all'esibizione da



Fig. 5. Louis Geisler, *Transformations de Frégoli*, 1900, Paris, Bibliothèque nationale de France

²³ Ivi, p. 71.

²⁴ Il legame tra il cinema e le danze di Fuller è molto stretto: la danza serpentina è ripresa, nel 1894, da Thomas Edison e, nel 1896, dai fratelli Lumière. A partire dal 1920, Fuller si dedica alla produzione di cortometraggi di danze di ombre privi di struttura narrativa. Si tratta di sequenze di ombre in movimento, che creano effetti di disorientamento prospettico.

²⁵ Nel 1897, Fregoli incontra i fratelli Lumière al Théâtre des Célestins di Lione. Affascinato dai loro spettacoli, acquista un proiettore (da lui ribattezzato *Frégoligraphe*) con un diritto esclusivo per una serie di cortometraggi. La prima proiezione di Fregoli è dedicata a Ermete Novelli e la seconda è interpretata dallo stesso Fregoli nel ruolo di un prestigiatore. Gli interessi e l'arte di Fregoli rispecchiano una sensibilità comune: mentre il trasformista introduce il cinema in Italia, in Francia Georges Méliès crea delle *féeries* cinematografiche, in cui utilizza il cinematografo per potenziare l'effetto d'illusione dei suoi trucchi di magia.

dietro le quinte. Durante la rappresentazione, a cui si può assistere come se ci si trovasse sul retro del palco, l'artista si presenta di spalle, stando di fronte a un pubblico immaginario dipinto su un fondale. Tutti vedono l'attore passare da un costume all'altro, fra le mani esperte dei suoi collaboratori, una ventina tra truccatori, costumisti e parrucchieri.

Evidentemente le trasformazioni di Fregoli sono in piena sintonia con le danze luminose di Fuller: la tecnologia cinematografica potenzia la frenesia dei numeri (non è un caso se Morosi paragona gli spettacoli del trasformista ai movimenti di un ingranaggio meccanico: «L'equilibrio che regola lo spettacolo di Fregoli, si presenta anche nella *montatura*»²⁶). Così facendo egli propone anche un ripensamento del teatro: le sue trasformazioni mettono in scena il teatro nel suo farsi, lo svelano quale dispositivo della rappresentazione. Con *Teatro al rovescio* lo spettacolo esce di scena e integra il dietro le quinte, mettendo così in discussione il rapporto tra teatro e realtà. Esibendo l'artificio teatrale, il trasformista svela i suoi trucchi basati sulla velocità dei suoi gesti.

Gli atti unici fulminei del Grand Guignol

Negli stessi anni, un'altra tipologia più strettamente teatrale, ma pur sempre riconducibile al paradigma della velocità, coinvolge emotivamente gli spettatori italiani e francesi: il Grand Guignol. Per quasi trent'anni, appassiona un pubblico vasto e trasversale con un programma di atti unici rapidissimi simili ai microdrammi futuristi e noti come «*‘comprimées’ de terreur*»²⁷.

Il 13 aprile 1897, Maurice Magnier inaugura il teatro Salon a Parigi con un repertorio vario, che comprende atti unici preceduti da prologhi e seguiti da *vaudevilles* e pantomime. Dopo meno di un anno, la sala chiude ma è subito riaperta, con il nome di Grand Guignol, da Oscar Méténier, già collaboratore di André Antoine. Il repertorio è misto e articolato in combinazioni di brevi atti unici comici e drammatici. Questa formula teatrale, nota come *douche écossaise* con riferimento alle variazioni meteorologiche scozzesi e basata sull'alternanza di commedie e drammi del terrore, tiene il pubblico in un costante stato di tensione. Durante la serata si

²⁶ Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., p. 214.

²⁷ André de Lorde, *Théâtre d'épouvante*, Fasquelle, Paris 1909, p. 25. «*'Pillole' di terrore*». Sul Grand Guignol, si veda Camillo Antona-Traversi, *Théâtre de l'épouvante et du rire*, Librairie théâtrale, Paris 1933 e Agnès Pierron (a cura di), *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Laffont, Paris 1995. Sul versante italiano, segnaliamo Corrado Augias, *Teatro del Grand Guignol*, Einaudi, Torino 1976; Carla Arduini, *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia*, Bulzoni, Roma 2011; Francesco Ruchin, *Il paese delle oche*, Pentalinea, Prato 2013 ed Elena Mazzoleni, «*D'indicibles frissons de peur*»: *Alfredo Sainati et le Grand Guignol italien*, in Franca Franchi, Pierre Glaudes (a cura di), *Faire peur: aux limites du visible. 16 réflexions entre histoire, littérature et arts*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 142-157.

assiste a brevi spettacoli angoscianti intervallati da intermezzi comici, che non fanno che amplificare l'intensità delle azioni aggressive associate a momenti di rilassamento. In *Théâtre d'épouvante* (1909), André de Lorde, il principale drammaturgo del Grand Guignol francese, esalta la struttura fulminea dell'atto unico in grado di suscitare inquietudine nel pubblico: «Pour que le sentiment de la peur soit violent chez le spectateur, il ne faut pas écrire des pièces où l'intérêt puisse s'éparpiller sur plusieurs incidents, au lieu de se fixer sur un seul. Si l'on veut que le public se retire encore tout frémissant, il faut écrire des pièces courtes, ramassées [...]».²⁸ Evidentemente l'atto unico, con lo svolgimento fulmineo delle azioni, coinvolge profondamente il pubblico e crea emozioni forti. I cartelloni pubblicitari del Grand Guignol, conservati presso la Bibliothèque nationale de France, traducono perfettamente il senso della drammaturgia di questo teatro: mettere gli spettatori di fronte alle loro paure, suscitando emozioni forti (Fig. 6).

In Italia l'esperienza del Grand Guignol è legata alle vicende artistiche dell'attore Alfredo Sainati, che, nel febbraio 1908 fonda, con la moglie Bella Starace, una compagnia presso il teatro Metastasio di Milano. Qui ha luogo la formazione degli attori che iniziano a dedicarsi alla rappresentazione dei drammi-incubo del Grand Guignol francese.²⁹



Fig. 6. Adrien Baneux, *Théâtre du Grand Guignol de Paris. L'homme qui a tué la mort*, 1928, Paris, Bibliothèque nationale de France

²⁸ Ivi, p. 24. «Affinché la paura si manifesti violentemente nello spettatore, non bisogna scrivere commedie in cui l'attenzione si disperde su molti incidenti, anziché fissarsi su uno solo. Se si vuole che il pubblico esca da teatro ancora tepidante, occorre scrivere commedie brevi, coincise [...]».

²⁹ Nella sua prima formazione la compagnia è composta da Bella Starace, Haydée Mercatali, Cesira Lenard, Olga Bindelli, Tina Biasimi, Anna Capodoglio, Elisa Saltamerenda, Lea Rugantini, Maria Guanillo, Anna Fava, Giovanna Balbo, Alfredo Sainati, Augusto Saltamerenda, Raimondo Van Riel, Ruggero Capodoglio, Ambrogio Boldrini, Giuseppe Tirelli, Armando Martelli, Pietro Cossa, Ferruccio

Il 12 settembre 1908, al Teatro Pavone di Perugia, debutta il Grand Guignol di Sainati. Tuttavia, le prime piazze importanti (Milano, Torino, Napoli e Firenze) si rivelano sin da subito difficili da conquistare in particolare a causa delle resistenze della critica dell'epoca.³⁰ Infatti se il pubblico è affascinato da queste rappresentazioni, la critica teatrale si mostra ostile nei confronti del Grand Guignol: Silvio D'Amico è il più severo. Nell'articolo *Sainati e il "Grand Guignol"*, pubblicato, nel 1928, su «Comœdia» e ripreso l'anno seguente nel *Tramonto dell'attore* (1929), egli stronca definitivamente l'attore ligure con un ritratto ironico e spiettato.³¹ Estraneo alla teatralità spiritualista e poetica, il Grand Guignol non può che apparire agli occhi del critico come un fenomeno abietto. Il teatro di Sainati non è, infatti, incentrato sulla rappresentazione di valori testuali o morali, bensì sui turbamenti suscitati dalla spettacolarizzazione della morte. Evidentemente l'obiettivo delle critiche non sono tanto i temi, peraltro da sempre alla base della tragedia classica, quanto la drammaturgia e la messinscena del Grand Guignol fondate su un meccanismo appositamente congegnato per spettacolarizzare la morte e suscitare paura nello spettatore.

Il teatro di Sainati è incentrato sulla morte, il contagio virulento e la sperimentazione scientifica fuori controllo. Il tema di fondo è quello della minaccia declinato secondo tutte le sue varianti, dall'amplificazione mediatica dei fatti di cronaca nera all'ambiguità del rapporto fra uomo e progresso scientifico. Da un lato, la follia, la malattia o il contagio fanno inceppare senza preavviso il meccanismo della ragione, trasformando chiunque in assassino; e dall'altro, le creature spaventose del progresso (treni, sottomarini, telefoni, telegrafi...) si rivoltano contro l'umanità. A questo proposito, si pensi allo spettacolo *T.S.F.* (1923) di Arrigo Manzini (o Mangini) ambientato su due transatlantici in rotta di collisione. Un mezzo ospita una madre e l'altro il figlio. Grazie al telegrafo senza fili l'incidente è scongiurato, ma la donna muore d'angoscia nell'attesa dello scontro e dunque della morte del figlio. Il timore della madre è trasferito al pubblico grazie a una messinscena incentrata su effetti sonori, che imitano la tempesta sull'oceano e le sirene delle navi.

L'angoscia è suscitata dalla minaccia di un evento terribile che, annunciato sin dalle prime scene e sapientemente evocato dalla messinscena, si compie nel crescendo dei ritmi serrati dello spettacolo. Un meccanismo fondato su allusioni che funzionano a patto che il pubblico sia in sintonia con la scena. Basta evocare la celebre definizione che Ejzenštejn dà, nel 1923, di attrazione nel montaggio (i

Saglio, Giuseppe Giaccone, Augusto Favi, Pietro Balbo, Luigi Cossarini e Tebaldo Grassini. A questo proposito, si veda Carla Arduini, *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia* cit.

³⁰ Tra il 1914 e il 1918, anche in reazione alla difficile situazione politica, il repertorio della compagnia assume una tendenza patriottica e si arricchisce di drammi che esulano dal genere granguignolesco.

³¹ Silvio D'Amico, *Sainati e il "Grand Guignol"*, «Comœdia», VI (1928), pp. 12-13. L'articolo è ripreso nel *Tramonto dell'attore*, Mondadori, Milano 1929, pp. 106-110.

momenti aggressivi del teatro «paragonabili ai brividi del Grand Guignol»³² per cogliere il senso di questi spettacoli: il pubblico è costantemente sottoposto ad azioni sensoriali e psicologiche, che comportano effetti emotivi. Non a caso tutti i resoconti degli spettacoli riguardano le reazioni del pubblico e non tanto i gesti dei personaggi o i contenuti dei loro discorsi. Commentando l'interpretazione di Sainati di *L'automa* di Henri René Lenormand (1911), un giornalista del «Corriere della Sera» si sofferma proprio sulle reazioni del pubblico:

Si è alla fine del second'atto cioè prossimi all'epilogo tragico. Bella Sainati impugna il rasoio omicida e... s'avventa sull'amante sgozzandolo. La vittima barcolla e stramazza al suolo. Ma ecco nello stesso tempo uno spettatore – un signore sui trentacinque anni... – levarsi in piedi pallidissimo a ricadere pesantemente sulla poltrona. Molti spettatori si precipitano verso l'impressionabilissimo signore: egli è svenuto. Accorrono pure immediatamente un inserviente con dei farmaci ed un medico. E lo spettatore, scosso e confortato, in breve si rianima.³³

Il repertorio di Sainati, oggi dimenticato e solo parzialmente ricostruito,³⁴ è costituito essenzialmente da spettacoli del Grand Guignol parigino; i contributi di autori italiani rappresentano una parte modesta.³⁵ Benché manifestamente inserito nel filone francese, il teatro di Sainati presenta tuttavia delle caratteristiche proprie. Il nomadismo della compagnia, carattere consustanziale della tradizione teatrale italiana, e la scarsa disponibilità economica obbligano Sainati a proporre un repertorio particolarmente vasto e diversificato in grado di incontrare i gusti di un pubblico trasversale e il più ampio possibile. I drammi del terrore incrociano infatti rappresentazioni disparate, come gli atti unici di Salvatore di Giacomo e spettacoli più lunghi, come *La fiaccolata sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio e *La fanciulla del West* di David Belasco.

Il Grand Guignol, inaugurato pochi anni dopo la pubblicazione di *Degenerazione* (*Entartung*, 1892) di Max Nordau, si inserisce chiaramente nel contesto delle riflessioni dell'epoca sulle trasformazioni socioculturali e sui loro effetti sull'uomo moderno. Non a caso Antonio Gramsci definisce il teatro di Sainati come un

³² Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio* (1923), Marsilio, Venezia 1986, pp. 219-225.

³³ Anonimo, «Corriere della Sera», 5 luglio 1911.

³⁴ L'attività artistica di Sainati, il suo stile recitativo e il suo repertorio sono stati studiati, anche in relazione al loro contesto storico e culturale, da Carla Arduini (*Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia* cit.), Corrado Augias (*Teatro del Grand Guignol Teatro del Grand Guignol* cit.), Elena Mazzoleni («*D'indicibles frissons de peur*»: *Alfredo Sainati et le Grand Guignol italien* cit.) e Francesco Ruchin (*Il paese delle oche* cit.). Lo studio di Arduini fornisce in appendice un'edizione parziale del repertorio dell'attore.

³⁵ Le opere firmate da drammaturghi italiani sono circa una sessantina. Tra gli autori ricordiamo Camillo Antona-Traversi, Carlo Bertolazzi, Umberto Bozzini, Luigi Chiarelli, Guelfo Civinini, Rosso di San Secondo, Adele Serti (in arte Eleda) e Luigi Suñer.

«gabinetto spiritico»,³⁶ dove gli spettatori si recano con la consapevolezza di essere messi a disagio dalla spettacolarizzazione delle loro inquietudini, e i futuristi lo prendono come modello per il loro teatro sintetico, volto alla rappresentazione della velocità come sinonimo del progresso moderno.³⁷

Le pantomime convulse degli Hanlon-Lees

Allo stesso modo, il pubblico dell'epoca può sperimentare un «perverse pleasure in seeing the daredevil stunts»³⁸ portati in scena dagli Hanlon-Lees nei principali teatri di varietà e circhi europei e americani. Negli anni 70, i fratelli irlandesi Hanlon-Lees lasciano gli Stati Uniti, la loro terra d'adozione, per compiere una tournée di undici anni in Europa.³⁹ Si esibiscono in brevi spettacoli al Théâtre des Variétés e alle Folies-Bergère (dalla corrispondenza delle sorelle Vesque sappiamo che, il 10 aprile 1903, gli acrobati ritornano a Parigi per esibirsi all'Alhambra).⁴⁰ Le loro interpretazioni consistono in numeri acrobatici e pantomime incentrate su *slapsticks* (brevi scene comiche e violente) e caratterizzate da una recitazione febbrile. Evocando l'immaginario moderno legato al progresso scientifico e tecnologico sintetizzato dall'invenzione della lampada a incandescenza, Jules Claretie definisce significativamente gli Hanlon-Lees come gli «Edison de la pantomime»⁴¹ e descrive le loro interpretazioni nel segno della velocità:

Ils sont de leur temps, ceux-là, d'un temps où chaque seconde est une pièce de monnaie.
 Ils gambadent, ils tressautent, ils tombent, ils se relèvent, ils meurent, ils ressuscitent,

³⁶ Antonio Gramsci, *Il tramonto del Grand Guignol* (13 marzo 1917), in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1954, p. 276.

³⁷ Il teatro sintetico è un teatro di varietà che mette in scena, in linea con la poetica futurista, i ritmi accelerati dell'epoca moderna. L'attore Rodolfo De Angelis, nel 1941, definisce *L'improvvisata* di Marinetti una «guignolesca vicenda»: una vendetta congeniata dal marito ai danni dell'amante della moglie, prima soffocato, poi gettato sui binari del tram. L'articolo di De Angelis, inedito e senza data, è conservato presso l'Archivio De Angelis. L'articolo è riportato in *Il teatro futurista a sorpresa* cit.

³⁸ Mark Cosdon, *The Hanlon brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2010, p. 17. «Piacere perverso nel vedere le acrobazie spericolate».

³⁹ Per uno studio approfondito sugli Hanlon-Lees si veda Mark Cosdon, *Prepping for Pantomime: The Hanlon Brothers' Fame and Tragedy 1863-1870*, «Theatre History Studies», XX (2000), pp. 67-104; Sophie Basch, *Le Cirque en 1879. Les Hanlon-Lees dans la littérature*, in André Guyau, Sophie Marchal (a cura di), *La Vie romantique*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 7-36 e Mark Cosdon, *The Hanlons brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime* cit. A proposito del repertorio degli acrobati irlandesi, rinviamo a Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* (1879), Imprimerie de la Publicité Reverchon et Vollet, Paris 1880.

⁴⁰ Marthe e Julie Vesque, *Journal. Les 23 carnets (1904-1947)*, Musée des civilisations Europe méditerranéenne-Mucem, Aix en Provence (1913, mss. 1-27).

⁴¹ Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1881*, Havaud, Paris 1881, vol. II, p. 358. «Edison della pantomima».

ils rient, ils pleurent, ils tirent le canon, tout cela électriquement. Leur pantomime a la vitesse d'un train express. Elle est pressée comme un télégraphe. C'est le mouvement perpétuel, un mouvement insensé, affolé, furieux, féroce, le *Go ahead* des Yankees mis en pratique par des gens qui ont dû inventer la transfusion du vif-argent.⁴²

Anche Théodore de Banville, nella sua prefazione al volume di Richard Lesclide *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* (1880), si sofferma sulla velocità, o meglio sulla convulsione dei gesti degli acrobati-attori:

Il se choquent, se heurtent, se brisent, se cognent, tombent les uns sur les autres, montent sur les glaces et en dégringolent, ruissellent du faite des maisons, s'aplatissent comme des louis d'or, se relèvent dans un orage de gifles, dans un tourbillonnement de coups et de torgnoles, gravissent les escaliers comme des balles sifflantes, les redescendent comme une cascade, rampent, se décarcassent, se mêlent, se déchirent, se raccommodent, jaillissent et bariolent l'air ambiant, éperdus comme les rouges, vertes, bleues, jaunes, violettes d'un kaléidoscope [...]⁴³

Dal punto di vista tematico, il repertorio degli Hanlon-Lees, che consiste essenzialmente in riadattamenti della pantomima inglese associati a *féeries* e a rivisitazioni delle *arlequinades* di Deburau, è incentrato sui crimini del clown lunatico; mentre stilisticamente, si distingue per la combinazione di acrobazia, drammaturgia, scenografia e illusionismo.⁴⁴ Salti ed esercizi al trapezio si alternano, infatti, a brevi scene comiche e macabre come quelle proposte dal Grand Guignol, dal circo Molier e dal Nouveau Cirque, il cui direttore, Henri Agoust, collabora anche con gli Hanlon-Lees.

Il circo Molier, fondato nel 1879 da Ernest Molier,⁴⁵ è rivolto a un pubblico

⁴² *Ibid.* «Fanno parte del loro tempo, di un'epoca in cui ogni secondo vale una fortuna. Saltellano, sobbalzano, cadono, si rialzano, muoiono, resuscitano, ridono, piangono, sparano il cannone, tutto ciò elettricamente. La loro pantomima ha la velocità di un treno espresso. È pressata come un telegrafo. È il movimento perpetuo, un movimento insensato, sconvolto, furioso, il *Go ahead* degli Yankees messo in pratica da persone che hanno dovuto inventare la trasfusione dell'argento vivo».

⁴³ Théodore de Banville, *Préface à Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., p. 11. «Si scuotono, si scontrano, si rompono, si urtano, cadono l'uno sopra l'altro, si arrampicano sugli specchi e cadono, si gettano giù dalla cima delle case, si appiattiscono come dei luigi d'oro, si manifestano in un temporale di schiaffi, in un vortice di colpi e di ceffoni, salgono le scale come proiettili fischianti, le riscendono come una cascata, strisciano, si rompono il collo, si gettano nella mischia, si lacerano, si ricompongono, balzano e vagano nell'atmosfera, folli come i rossi, i verdi, i blu, i gialli, i violetti di un caleidoscopio [...].»

⁴⁴ Tra le loro pantomime, *Les cascades du Diable, Le duel, Une soirée en habit noir, Viande et farine, Le dentiste, Le Frater du village, Pierrot menuisier, Pierrot terrible, Do mi sol do, Singes et baigneuses* e *Les quatre pipelettes*.

⁴⁵ Ernest Molier è anche autore di volumi sull'arte equestre e l'allevamento dei cavalli. Segnaliamo, tra gli altri, *L'Équitation et le cheval* (Lafitte, Paris 1911) con una prefazione di Paul Bourget. Per uno studio su Molier si veda, tra gli altri, Henri Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Plon, Paris

ristretto d'intellettuali. La pista sontuosamente decorata è adatta sia all'esecuzione di numeri equestri e funambolici, sia alla messa in scena di pantomime. Anche il Nouveau Cirque, in attività dal 1886 al 1926, è a un circo elitario.⁴⁶ Sebbene concepita per accogliere naumachie e numeri equestri, la vasta sala di tremila posti ospita anche pantomime clownesche. Gli spettacoli del circo Molier e del Nouveau Cirque non mirano evidentemente solo a suscitare meraviglia con atti equestri e acrobatici, ma anche a intrattenere il pubblico con spettacoli caratterizzati da una componente drammaturgica marcata, sul modello delle pantomime di Hanlon-Lees o delle *féeries* comiche molto diffuse all'epoca.⁴⁷ Del resto, già dall'inizio del XIX secolo, i circhi parigini erano soliti associare l'elemento spettacolare alla dimensione drammaturgica, rivaleggiando con il varietà (si pensi al cartellone dell'Empire Music-hall)⁴⁸ o con la commedia tradizionale (come nel caso degli spettacoli del Circo Olimpico dei Franconi).

Zampillaerostation è uno dei numeri più rappresentativi della componente acrobatica del repertorio degli Hanlon-Lees. Al centro dei programmi di teatri e circhi internazionali, come il Bailey Circus e il circo Chiarini,⁴⁹ questo numero ideato da William Hanlon-Lees è portato in scena per la prima volta nel dicembre 1861, alla New York Academy of Music. L'esercizio, accompagnato da arie musicali, consiste in una serie di salti mortali eseguiti su trapezi posti in successione sopra il pubblico, che assiste all'esecuzione dei numeri con tensione crescente: «The spectators seated below the athlete became vicarious participants in the thrill and danger of a trapeze demonstration».⁵⁰ Nel 1872, in occasione di un'esibizione

1889 e il Barone de Vaux, *Écuyers et écuycères, histoire des cirques d'Europe (1680-1891)*, Rothschild, Paris 1893.

⁴⁶ I riferimenti bibliografici relativi al Nouveau Cirque sono rari e incrociano perlopiù quelli relativi al Circolo Funambulesque e i teatri del *boulevard*. Per uno studio storiografico sul circo Molier e sul Nouveau Cirque rinviamo al nostro *Sulla pista, in scena. Le pantomime di Félicien Champsaur al circo Molier e al Nouveau Cirque*, «Drammaturgia», XV, 5 (2018), pp. 343-364.

⁴⁷ Per uno studio sulla *féerie* si veda, tra gli altri, Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Champion, Paris 2007.

⁴⁸ Questa sala da ballo-circo è inaugurata il 29 febbraio 1924 e diretta, fino al 1932, da Oscar Dufrenne e Henri Varna, che ingaggiano gli artisti più importanti dell'epoca, come Maurice Chevalier, May Wirth e il trapezista androgino Barbette. Nel 1932, l'Empire è riconvertito in una sala cinematografica e d'avanspettacolo.

⁴⁹ Sul circo Chiarini rinviamo al nostro *Le origini del circo moderno. Le migrazioni e gli intrecci drammaturgici dei circhi Astley, Ricketts e Chiarini*, in Paola Degli Esposti (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, (Atti del convegno internazionale di studi, Università di Padova, 9-10 maggio 2019), Edizioni di pagina, Bari 2020, pp. 86-96.

⁵⁰ Mark Cosdon, *The Hanlon brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931* cit., pp. 19-20. «Gli spettatori seduti sotto l'atleta condividono il brivido e il pericolo del numero al trapezio».

degli acrobati alle Folies-Bergère, Frédéric Régamey ritrae il momento culminante di *Zampillaerostation* (Fig. 7).

Da un punto di vista più strettamente drammaturgico, *Voyage en Suisse* (1878) è certamente la pantomima più significativa del repertorio degli attori-acrobati. Si tratta della rappresentazione scenica della «vitesse d'un train express».⁵¹ La pièce, che peraltro contiene una delle prime scene d'inseguimento della storia della commedia moderna, è redatta in una prosa «qui fait le saut périlleux et le saut de carpe, et mêle de couplets dont les spirituelles rimes carillonnent comme une mêlée de grelots déchaînée dans le vent furieux».⁵² Ripresa in occasione dell'Esposizione universale di Parigi del 1878, nota in particolare come la mostra delle nuove tecnologie, è decisiva per il successo degli Hanlon-Lees in Francia e negli Stati Uniti. La pantomima è rappresentata per quasi quattro mesi a Parigi, prima di essere trasferita alla Galerie Saint-Hubert a Bruxelles, dove resterà in cartellone per cinquanta serate. L'azione, di fatto un susseguirsi di brevi scene comico-macabre, si svolge in un'epoca contemporanea al pubblico, pur riprendendo gli schemi della Commedia dell'Arte. Un giovane cerca di ritrovare la sua fidanzata rapita da un vecchio, che l'ha condotta con sé in Svizzera. Due servi nei panni di Pierrot (Fred e William Hanlon-Lees) aiutano il loro giovane padrone a ricongiungersi con la fanciulla.

Lo spettacolo porta in scena i continui balzi del treno durante la sua corsa rapida



Fig. 7. Frédéric Régamey, *Les frères William et Frederick Hanlon-Lees et Little Bob, gymnastes américains. Représentation aux Folies-Bergère, 1872, in Richard Lesclide, Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees (1879), Paris, Bibliothèque nationale de France*

⁵¹ Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1881* cit., p. 358. «Velocità di un treno espresso».

⁵² Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., p. 178. «Che fa il salto mortale e carpiato, e integra dei couplets le cui rime spiritose suonano a distesa come un insieme di sonagli sfrenati nel vento furioso».



Fig. 8. Atelier Nadar, *Les Hanlon-Lees dans Voyage en Suisse*, 1910 circa, Paris, Bibliothèque nationale de France

e i gesti concitati dei due Pierrot, che sembrano moltiplicarsi nel movimento accelerato.⁵³ Saltano, cadono, si rialzano, mettono a soqqadro la carrozza e urtano i passeggeri che viaggiano con loro. Mentre inseguono il vecchio, i Pierrot sono preda delle loro perversioni, agiscono senza preoccuparsi delle conseguenze delle loro azioni: aggrediscono e uccidono casualmente chiunque incontrano. Nel 1879, uno scatto dei fratelli Nadar coglie il tratto essenziale di questi due personaggi interpretati dagli Hanlon-Lees: la loro natura perturbante. I Pierrot appaiono non tanto come dei servi ingenui, ma come dei manichini, o meglio come delle maschere mortuarie (Fig. 8).

Mark Cosdon descrive il secondo atto in cui si susseguono le ricerche frenetiche dei personaggi all'interno del treno in corsa:

The second act commences with one of the more startling scenic devices employed on the late-nineteenth-century stage: a cross-section of a full-sized Pullman train car. The locomotive appears to be rumbling down the tracks on its way to Switzerland. The wheels turn; the coach convulses as the tracks pass underneath; exhaust is emitted from an engine that appears to be just offstage, connected to the visible car.⁵⁴

In *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples* (1895), Émile Zola

⁵³ La rappresentazione del treno in corsa compare anche in altri spettacoli dell'epoca, come la breve scena comica *Un treno in escursione* di Ugo Biondi.

⁵⁴ Marc Cosdon, *The Hanlon brother: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931* cit., p. 59. «Il secondo atto inizia con uno dei dispositivi scenici più sorprendenti impiegati sul palcoscenico della fine del XIX secolo: una sezione trasversale di un vagone ferroviario Pullman a grandezza naturale. La locomotiva sembra rimbombare lungo i binari mentre si dirige verso la Svizzera. Le ruote girano; la carrozza si agita mentre i binari scorrono al di sotto; lo scarico viene emesso da un motore che sembra appena fuori dal palco, collegato al vagone visibile».

evoca *Voyage en Suisse* come esempio della pantomima moderna, mettendo in luce la recitazione convulsa degli Hanlon-Lees:

Leurs scènes sont réglées à la seconde. Ils passent comme des tourbillons, avec des claquements de soufflets qui semblent les tic-tacs mêmes du mécanisme de leurs exercices. [...] Ils bondissent, ils s'assomment, ils sont à la fois aux quatre coins de la scène; et ce sont des bouteilles volées avec une habileté qui est la poésie du larcin, des gifles qui s'égarant, des innocents qu'on bâtonne et des coupables qui vident les verres des braves gens, une négation absolue de toute justice, une absolution du crime par l'adresse.⁵⁵

Zola sottolinea la capacità degli Hanlon-Lees di affascinare il pubblico e persino di turbarlo esattamente come fanno Fuller, gli attori del Grand Guignol e Fregoli.

Ma per quale motivo gli spettatori dell'epoca sono così attratti da un immaginario della velocità dai risvolti alquanto perturbanti? La risposta è suggerita da Lesclide, quando descrive la recitazione degli Hanlon-Lees:

Affranchis de la pesanteur, des obstacles, des temps, des lieux et de tout ce qui gêne et dompte l'infirmité humaine, on sent que les Hanlon Lees accomplissent leur fonction et agissent en vertu de lois inéluctables, lorsqu'ils passent à travers des corps solides, s'envolent comme des hirondelles, tombent comme la pluie [...] et ce qui nous semble insoutenable, ce serait qu'à l'acte du sleeping-car ils ne fussent pas dans tous les wagons à la fois, et ne passassent pas à travers les plafonds, cloisons et dossiers capitonnés [...] ⁵⁶

Interpretando la velocità, gli acrobati irlandesi diventano «êtres surnaturels».⁵⁷ Incarnare la velocità significa dunque essere onnipotenti, raggiungere un ideale, che l'uomo moderno individua nel progresso. Poco importa se, per il momento, questa aspirazione nasconde un lato oscuro, quel disagio che gli Hanlon-Lees esprimono attraverso la crudeltà alienante dei loro gesti «exaspérés comme des vers coupés».⁵⁸

Se considerate alla luce del paradigma della velocità, talune esperienze teatra-

⁵⁵ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Charpentier, Paris 1895, p. 333. «Le loro scene sono calibrate al secondo. Passano come dei vortici, con colpi di schiaffi che sembrano il ticchettio stesso del meccanismo dei loro esercizi. [...] Saltano, svengono, si trovano contemporaneamente ai quattro angoli del palco; e sono bottiglie rubate con un'abilità che è la poesia del furto, schiaffi dati ovunque, innocenti che vengono bastonati e colpevoli che svuotano i bicchieri della brava gente, una negazione assoluta di ogni giustizia, un'assoluzione del crimine per astuzia».

⁵⁶ Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., p. 176. «Liberati dalla gravità, dagli ostacoli, dai tempi, dai luoghi e da tutto ciò che ostacola e doma l'infirmità umana, si ha l'impressione che gli Hanlon Lees svolgano la loro funzione e agiscano in base a leggi inevitabili, quando passano attraverso i corpi solidi, volano via come rondini, cadono come pioggia [...] e ciò che ci sembra impossibile, accade: durante l'atto della cuccetta, si trovano in tutte le carrozze allo stesso tempo, passano attraverso i soffitti, le pareti divisorie e gli schienali imbottiti [...]»

⁵⁷ Théodore de Banville, *Préface à Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., pp. 18-19. «Esseri soprannaturali».

⁵⁸ Ivi, p. 11. «Esasperati come dei versi interrotti».

li di fine secolo denotano prassi specifiche, in grado peraltro di anticipare quelle più attuali, e si rivelano portavoce di un immaginario perturbante, che suggerisce l'ossessione dell'uomo moderno per il progresso scientifico e tecnologico. Rappresentando il movimento accelerato e facendo leva sul coinvolgimento emotivo del pubblico, il varietà si unisce alle riflessioni dell'epoca che, sempre più spesso sul crinale tra arte e scienza, s'interrogano sul legame tra emozioni e movimento. I gesti 'in fuga' di Guilbert, il fascino ipnotico delle danze accelerate di Fuller, la frenesia delle trasformazioni allucinatorie di Fregoli, lo shock prodotto dai drammi granguignoleschi e la recitazione isterica degli Hanlon-Lees sono i segni di una drammaturgia che, fondata sulla velocità, rispecchia le inquietudini del pubblico ossessionato dalle possibilità del progresso. A proposito degli attori del *vaudeville*, Caffin osserva significativamente: «Yet they are but the figures of you, yourselves [...] We have put our entertainers behind the frame of a proscenium arch and let down a curtain to mark the division between actor and audience. But the actor is still the reflection of his audience».⁵⁹

⁵⁹ Caroline Caffin, *Vaudeville* cit., pp. 226-227. «Ebbene, essi non sono altro che le vostre rappresentazioni, voi stessi [...] Abbiamo posto i nostri attori dietro l'arco prospettico e lasciato cadere il sipario per segnare la separazione tra l'attore e lo spettatore. Ma l'attore resta pur sempre il riflesso del suo pubblico».

Lorenzaccio di Carmelo Bene

Dalle fonti alla messinscena

Carlo Alberto Petrucci

Il titolo *Lorenzaccio* può riferirsi sia allo spettacolo teatrale del 1986¹, sia al volume pubblicato nello stesso anno.² Quest'ultimo si apre con il racconto dello storico fiorentino (da *Benedetto Varchi*, pp. 5-12) e continua con il "trattatello filosofico"³ (*Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene*, pp. 13-48) che contiene la riflessione teorica su cui si fonda la versione teatrale; seguono il testo scenico (*Lorenzaccio – versione italiana e riduzione di Carmelo Bene da A. de Musset*, pp. 49-84) e un saggio di Maurizio Grande (*La grandiosità del vano* pp. 87-155). Queste le parole di Bene al riguardo:

Lorenzaccio (1986) è lo spettacolo d'un raccontino dedicato alla non-storia fiorentina di Lorenzino de' Medici, assassino, suo *malgrado*, del tiranno bastardo (il negro duca Alessandro VI). È uno studio sulla impossibile paternità e coerenza di qualsivoglia *azione* che nell'*atto* smarrisce il proprio intento. Qui l'*aprassia* graduale del protagonista sempre in ritardo sui suoi stessi passi (fino a trovar già compiuto il misfatto prima del suo intervento), sollecita, pure inscritta nella pagina, una *agrafia* da leggersi *smarginata*.⁴

La prima del *Lorenzaccio* andò in scena al Ridotto del Teatro Comunale di Firenze il 4 novembre 1986. Al termine della rappresentazione, dal microfono dietro le quinte, l'attore si rivolse così ad un critico teatrale:

Il signor Paolo Lucchesini, critico de "La Nazione", tollerato in sala in quanto ospite, è diffidato dall'occuparsi dello spettacolo. Il signor Lucchesini ha sempre fatto del suo giornale l'occasione privata dei suoi scorretti giudizi.⁵

¹ *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi*. Testo e regia di C. Bene. Interpreti: C. Bene, I. George, M. Contini. Prima rappresentazione: Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre 1986.

² Carmelo Bene, *Lorenzaccio*, Nostra Signora Editore, Firenze 1986.

³ La definizione è di Maurizio Grande. Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2008, p. 225.

⁴ Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995, pp. 4-5.

⁵ Cfr. *E poi il solito sfogo teatrale*, «La Nazione», 6 novembre 1986; L. F., *Carmelo Bene come Raffaella Carrà: ma quante recite fuori programma...*, «La Nazione», 6 novembre 1986.

Agli attacchi ricevuti dalla stampa in seguito a questo episodio,⁶ Bene rispose con una lettera al quotidiano «La Nazione» in cui difese le sue posizioni ricordando alcune definizioni nel rapporto tra critica e arte di Léon Bloy, Friedrich Nietzsche e Oscar Wilde:

Il critico è colui che ostinatamente cerca un letto in un domicilio altrui” (Bloy); “Il critico è quella inqualificabile figura occhialuta che nel buio delle sale teatrali si è sostituito allo spettatore estetico” (Nietzsche); “L’arte è critica...l’artista è tale in quanto *critico*” (Wilde).⁷

Le fonti dell’opera

L’opera si basa sull’omicidio del duca Alessandro de’ Medici (1510-1537) avvenuto la notte fra il 5 e il 6 gennaio 1537 per mano del cugino Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici (1514-1548), che diverrà noto come “Lorenzaccio”. Nella preparazione dello spettacolo Bene approfondisce la vicenda storica grazie alla consultazione di numerosi resoconti storici dei quali è stato possibile rinvenire traccia nella sua biblioteca. I due autori a cui guarderà con maggior attenzione – emblematicamente citati nel titolo dell’opera – sono Benedetto Varchi, che nella sua *Storia fiorentina* aveva dedicato alcune pagine all’omicidio di Alessandro, ed Alfred de Musset, autore del dramma *Lorenzaccio* (1834).

Nella creazione di Bene, la tradizione di Varchi e Musset persiste ma è restituita quasi come un modello da superare. Se il resoconto di Varchi fornisce l’impianto generale dell’opera, il dramma di de Musset è rievocato come un testo distante attraverso un «mini-radiodramma poi diffuso in sala». ⁸ Questo non appare sulla scena ma, relegato al playback, si alterna allo svolgersi dell’azione sul palcoscenico ed è quindi restituito al pubblico per il solo tramite della registrazione affidata ad attori radiofonici. Recensendo lo spettacolo, Lia Lapini nota come del modello offerto da Musset rimangano nell’opera «personaggi-larve, ridotti ad entità sonore provenienti dall’aldilà del teatro». ⁹ Di questo si ha testimonianza anche in alcuni appunti di Bene in cui compare l’indicazione «Lorenzaccio (di e da A. d. Musset) versione radiofonica» seguita dall’elenco dei «ruoli»: Alessandro Medici, Lorenzaccio, Filippo Strozzi, il Cardinale Cybo, Maria Soderini, Caterina Ginori, Marchesa Cy-bo [sic], 1° voce, 2° voce, 3° voce, Tebaldeo, pittore). ¹⁰ Un passo

⁶ Cfr. *E un critico teatrale lo querela per ingiuria*, «La Città», 6 novembre 1986.

⁷ *E Lorenzaccio scrisse a tutti i critici*, «La Nazione», 8 novembre 1986.

⁸ Carmelo Bene, *Opere cit.*, p. 1271.

⁹ Lia Lapini, *Lorenzaccio*, «Paese Sera», 6 novembre 1986.

¹⁰ Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*. Delle letture fuori campo del testo di de Musset in particolare merita attenzione una battuta pronunciata da Lorenzo all’indirizzo di Tebaldeo («Perché

dalla *Vita di Carmelo Bene* può aiutare a capire come egli intendesse l'ipotesto mussetiano:

Lorenzaccio si sottrae all'azione. A qualunque disamina storica. [...] Gli storici non si rassegnano. È naturale. Non si possono rassegnare a qualcuno che si sottrae. [...] Glielo rinfacciano. Che lui non abbia mai reclamato questo trono legittimo, come biasimava anche il popolaccio fiorentino di allora. E glielo rimproverano tutt'oggi. Rimane un fantasma, Lorenzaccio, molto conturbante. [...] Musset anticipa certe cose, quando alla fine Filippo Strozzi gli chiede: "Neghi la storia?". No, non nego la Storia, ma io non c'ero". Lo lascia vanire così, come un profumo a contatto con l'aria.¹¹

La ricerca presso l'Archivio della Fondazione *L'immemorabile di Carmelo Bene*, oltre ad alcune opere di de Musset, ha permesso di rinvenire numerose fonti storiche sul tirannicidio che sembrerebbero confermare il lungo lavoro preparatorio dello spettacolo. In particolare, sono state rinvenute le seguenti opere di Alfred de Musset: *Œuvres*, 1877 che non riporta sottolineature ad eccezione di un post-it incollato a p. 127; *Teatro*, Sansoni, Firenze, 1955 che presenta alcune pagine barrate a lapis nell'atto IV, scena VIII del dramma; *Andrea del Sarto–Lorenzaccio*, "Collection Folio Classique", Gallimard, Paris, 1978. Segnalo inoltre che il succitato volume *Teatro* di A. de Musset posseduto da Bene, riporta, in prossimità della battuta di Lorenzo («Non rinnego la storia, ma io non c'ero») e della successiva risposta di Filippo («Ti chiamerò Bruto!») una sottolineatura effettuata a penna biro di colore blu. I testi su Lorenzo da me consultati nell'Archivio della Fondazione sono invece: P. Gauthiez, *Lorenzaccio*, Fontemoing, Paris 1904 (un post-it giallo si trova alla pagina 325, in prossimità di un passaggio in cui viene ricordata l'ammirazione con cui Giacomo Leopardi guardava all'*Apologia* del tirannicida;¹² R. Ridolfi, *Lorenzino, sfinge medicea*, per cura di Roberto Mascagni, SP44, Firenze 1983.¹³ Oltre ai già citati testi di de Musset, l'artista possedeva inoltre l'*editio princeps*

dovrei lusingare un uomo che non si lusinga da sé») che assume maggior importanza poiché assente nell'opera del drammaturgo francese. La frase riprende un tema su cui Bene si era già interrogato ponendo in apertura di *Sono apparso alla Madonna: vie d'(h)eros(es)* (Longanesi, Milano 1983), la sua prima autobiografia, una citazione dei *Pensieri* di Leopardi: «O io m'inganno, o rara è nel nostro secolo quella persona lodata generalmente, le cui lodi non sieno cominciate dalla sua propria bocca», Giacomo Leopardi, *Pensieri*, XXIV, Garzanti, Milano 1985, p. 19.

¹¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 234-235.

¹² Un riferimento all'*Apologia* di Lorenzo si trova anche in una nota autografa di Bene. Vedi *Elenco documenti–Riporti–Lorenzo*.

¹³ Da questo testo deriva l'espressione utilizzata da Bene in occasione della sua partecipazione al *Maurizio Costanzo Show* del 1995 in cui affermò di essere «impazzito per almeno dieci anni su questa sfinge medicea ingiuriata dai posteri», <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> (consultato il 30 dicembre 2019).

della *Storia fiorentina* di Varchi pubblicata a Colonia nel 1721.¹⁴ È d'obbligo precisare che il materiale situato presso il Villino Corsini abbia conservato solo parzialmente l'originaria biblioteca dell'attore, costituita di circa 6.000 volumi e, allo stato, non è pertanto possibile escludere l'esistenza di ulteriori testi sull'argomento.¹⁵ Un'annotazione di Bene («B. Cellini, 'Vita', pagg. 174,176») contenuta all'interno di un quaderno, permette di annoverare anche l'autobiografia di Cellini fra i testi consultati nel corso della preparazione dello spettacolo.¹⁶

Nel tentativo di determinare possibili ipotesti dell'opera si deve ricordare l'esistenza di un *Lorenzaccio*¹⁷ di Sylvano Bussotti, compositore con cui l'attore collaborò agli esordi della sua carriera.¹⁸ Nello spettacolo il ruolo di Lorenzino era interpretato da Luigi Mezzanotte, storico collaboratore dell'attore salentino.

I testi che hanno nelle gesta di Lorenzo il loro argomento principale, si offrono a Bene come occasioni per approfondire lo studio del tirannicida e, rispetto alle fonti originarie, gli oggetti di scena appaiono assolutamente decontestualizzati. È esempio di questa tendenza il "saccone" colpito più volte con un pugnale da Contini durante la rappresentazione che deriva dalla narrazione che Varchi ci consegna dell'episodio. Tuttavia questo non appare più caratterizzare il letto su cui fu pugnalato Alessandro ma giunge a rappresentare lo stesso Duca. Dell'attenzione alle fonti è un esempio la figura di Alessandro. In accordo alla tradizione che lo voleva figlio illegittimo di una serva di colore, di cui si ha notizia anche nell'*Apologia* di Lorenzino, il duca è interpretato da Isaac George (pseudonimo di George Oshoba Durojaye, attore nigeriano naturalizzato italiano) che con Bene aveva già recitato nell'*Otello*¹⁹. I grugniti emessi da Contini sono evocati insieme alle espressioni che secondo Varchi animarono la colluttazione tra i due cugini («Dàgli, ammazzalo! Traditore tu m'hai morto»)²⁰.

¹⁴ Al volume si fa anche riferimento in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 233.

¹⁵ Cfr. Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo*, tesi dottorale discussa alla Università della Tuscia, Coordinatore prof. Elisabetta Cristallini, p. 197, disponibile on line presso l'archivio istituzionale dell'Università della Tuscia <http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/1008/1/fropedisano_tesid.pdf> (consultato il 3 luglio 2019).

¹⁶ Vedi *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*.

¹⁷ *Lorenzaccio*, melodramma romantico danzato in cinque atti e due fuoriprogramma, in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset, originale italiano di S. Bussotti su testi e frammenti di autori diversi, 1972.

¹⁸ Bussotti conobbe Bene a Firenze per il tramite di Giuliana Rossi, prima moglie dell'attore (Cfr. S. Bussotti, *Una ragazza di rara bellezza*, in G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, p. 5) e compose le musiche della prima edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, (Bologna, Teatro alla Ribalta, 1960) e de *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M.G. Lewis* (Roma, Teatro delle Muse, 12 ottobre 1966).

¹⁹ *Otello*, di W. Shakespeare secondo Carmelo Bene (II edizione). Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di L. Zito. Interpreti: C. Bene, C. Borgogni, V. De Margheriti, B. Fazzini, I. George, F. Mascherra, A. Perino, M. Polla De Luca. Prima rappresentazione: Pisa, Teatro Verdi, 1985.

²⁰ Cfr. Carmelo Bene, *Lorenzaccio al di là di de Musset e Benedetto Varchi*, disponibile al seguente

Se Varchi e Musset rappresentano le sicure fonti storico-letterarie dell'opera, il suo impianto drammaturgico trova le sue premesse nel pensiero di Friedrich Nietzsche e di Gilles Deleuze. In particolare, la riflessione sulla storia che presiede *Lorenzaccio* deriva da alcune considerazioni del filosofo tedesco contenute in *Sull'utilità e il danno della storia nella vita* dove si legge:

L'uomo moderno [...] è caduto in una situazione dove perfino grandi guerre e grandi rivoluzioni possono cambiare a malapena qualcosa per un momento. Ancora non è finita la guerra, e già essa è convertita in carta stampata in centomila copie, già viene presentata come nuovissimo stimolante al palato estenuato dei bramosi di storia.²¹

Confrontando la diversità fra uomo e animale, Nietzsche afferma la necessità dell'oblio come condizione indispensabile all'essere umano e questo aspetto costituirà uno dei presupposti del lavoro di Bene:

L'uomo chiese una volta all'animale: perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi? L'animale dal canto suo voleva rispondere e dire: ciò deriva dal fatto che dimentico subito quel che volevo dire – ma subito dimenticò anche questa risposta e tacque; sicché l'uomo se ne meravigliò. Ma egli si meravigliò anche di se stesso, per il fatto di non poter imparare a dimenticare e di essere continuamente legato al passato: per quanto lontano, per quanto rapidamente egli corra, corre con lui anche la catena.²²

Per il filosofo tedesco il ricordo è quindi indicato come fonte dell'infelicità, da cui si può sfuggire liberandosi del passato. Ancora un passaggio della stessa opera risulta di grande utilità per gli esiti che Bene si propone di realizzare in scena poiché è da questo ulteriore presupposto che l'attore può qualificare come vano il gesto del tirannicida:

[...] sia nella massima, sia nella minima felicità, è sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di

indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7ri-G1ICfI>> (consultato il 30.12.2019) Per le battute di Varchi cfr. *Storia fiorentina*, Salani, Firenze, 2 voll., 1937, p. 554.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, con nota introduttiva di Giorgio Colli, Adelphi, Milano, 1973-1974, pp. 39-40. L'esemplare del volume rinvenuto presso l'Archivio della Fondazione è la settima edizione del 1988, ed è quindi successiva allo spettacolo. L'influenza dell'opera sullo spettacolo è confermata dallo stesso Bene (Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 43) e si deve pertanto ammettere l'esistenza di una seconda copia del testo, precedente allo spettacolo. Questo spiegherebbe anche le scarse sottolineature presenti sulla copia posseduta dall'attore, che si limitano alle pp. 96-97.

²² Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* cit., p. 6. Nietzsche si ispira direttamente al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* come testimoniano alcune redazioni precedenti del testo in cui i versi 107-112 (Quanta invidia ti porto! / Non sol perché d'affanno / quasi libera vai; / ch'ogni stento, ogni danno, / ogni estremo timor subito scordi; / ma più perché giammai tedio non provi.) compaiono citati in traduzione tedesca. (Cfr. *Note*, in *ivi*, p. 103, nota 3).

sentire, mentre essa dura, in modo *non storico*. Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri.²³

Nella sua autobiografia, Bene ritorna sul tema fornendo alcuni chiarimenti in cui l'adesione al modello nietzschiano risulta particolarmente evidente:

Nessun'azione può realizzare il suo scopo, se non si smarrisce nell'atto. L'atto, a sua volta, per compiersi in quanto evento immediato, deve dimenticare la finalità dell'azione. Non solo. Nell'oblio del gesto (in questo caso *tirannicida*) l'atto sgambetta l'azione, restando orfano del proprio artefice. Lorenzaccio che si accinge a uccidere è l'attore-cretino sempre preceduto da se stesso [...]. Gli archivisti mettono agli atti le presunte azioni, io mi curo esclusivamente degli *atti*. Sennò, questo (io) tiranno non muore mai. Un sonoro ceffone alla Storia. Sarebbe sufficiente allo storico riflettere su questa incompatibilità dell'atto/azione per dimettersi.²⁴

Un altro testo filosofico il cui peso è particolarmente evidente nella genesi del *Lorenzaccio* è *Logique du sens* (1969) di Gilles Deleuze.²⁵ Nella sua opera il filosofo francese distingue il *kronos*, tempo lineare tradizionalmente suddiviso in passato, presente e futuro, dall'*aiôn*, l'immediato il cui tratto distintivo è quello di «schivare il presente»:²⁶

In *Le avventure di Alice e Attraverso lo specchio* viene trattata una categoria di cose specialissime: gli eventi, gli eventi puri. Quando dico: "Alice cresce", voglio dire che

²³ Ivi, p. 8.

²⁴ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 237. Si veda anche quanto sostenuto in proposito da Carlo Sini «La differenza tra l'atto e l'azione (una differenza in tutto simile a quella tra il detto e il dire, dove il secondo, nella sua possibilità aperta e inesauribile, è sempre sovrabbondante rispetto al primo)», Carlo Sini, *Un dialogo in azione*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente* cit., p. 169.

²⁵ Nella biblioteca personale di Bene il testo è presente nella seguente edizione: Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975. Conferme all'influenza dell'opera sul *Lorenzaccio* si trovano in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 236 e in Piernigorgio Giacchè, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007, pp. 161-162.

²⁶ Gilles Deleuze, *Logica del senso* cit., 2005, p. 9. Queste le definizioni fornite dallo stesso Deleuze: «Kronos è il presente che solo esiste e che fa del passato e del futuro le sue dimensioni provviste di direzione, tali per cui si va sempre dal passato al futuro, ma man mano che i presenti si succedono nei mondi o sistemi parziali. Aiôn è il passato-futuro in un'infinita suddivisione del momento astratto che non cessa di scomporsi nei due sensi contemporaneamente, schivando per sempre ogni presente. [...] Alla linea orientata del presente, che 'regolarizza' in un sistema individuale ogni punto singolare che essa riceve, si oppone la linea di Aiôn che salta da una singolarità preindividuale a un'altra e le riprende tutte le une nelle altre, riprende tutti i sistemi seguendo le figure della distribuzione nomade in cui ogni evento è già passato e ancora futuro, più o meno contemporaneamente, sempre vigilia e l'indomani nella suddivisione che li fa comunicare insieme», ivi, p. 74.

diventa più grande di quanto non fosse. Ma voglio anche dire che diventa più piccola di quanto non sia ora. Senza dubbio, non è nello stesso tempo che Alice sia più grande e più piccola. Ma è nello stesso tempo che lo diventa. È più grande ora, era più piccola prima. Ma è nello stesso tempo, in una sola volta, che si diventa più grandi di quanto non si fosse prima, e che ci si fa più piccoli di quanto non si diventi. Tale è la simultaneità del divenire la cui peculiarità è schivare il presente. E, in quanto schiva il presente, il divenire non sopporta la separazione né la distinzione del prima e del dopo, del passato e del futuro. È proprio dell'essenza del divenire l'andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire e viceversa. Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo.²⁷

Elaborando ulteriormente la sua riflessione, Deleuze accosta poi l'aiôn al tempo dell'attore ed esalta la sua caratteristica di momento puro, svincolato dal suo esito:

Questo presente dell'Aiôn, che rappresenta l'istante, non è affatto come il presente vasto e profondo di Kronos: è il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. È il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione.²⁸

A riguardo del rapporto tra attore e personaggio, soggetto che resta centrale nel *Lorenzaccio* beniano, può essere utile osservare quanto ancora sostenuto dal filosofo francese:

L'attore rimane nell'istante mentre il personaggio che egli interpreta spera o teme nel futuro, si rimemora o si pente nel passato: è in questo senso che l'attore rappresenta. Fare corrispondere il minimo di tempo rappresentabile nell'istante con il massimo di tempo pensabile seguendo l'Aiôn. Limitare l'effettuazione dell'evento a un presente senza mescolanza, rendere l'istante tanto più intenso e teso, tanto più istantaneo quanto più esprime un futuro e un passato illimitati, tale è l'uso della rappresentazione: il mimo, non più l'indovino.²⁹

Dalle fonti alla scena

Le considerazioni di Nietzsche e Deleuze sul tempo sembrano essere fuse in Bene nelle nozioni di atto e azione, alle quali si è già brevemente accennato. Data la peculiarità delle caratteristiche che vengono attribuite ai due termini in contrapposizione fra di loro, è utile rileggere le parole di Maurizio Grande:

²⁷ Ivi, p. 9.

²⁸ Ivi, p. 150. L'esemplare del testo deleuziano posseduto dall'attore riporta una sottolineatura in prossimità del passaggio appena citato.

²⁹ Ivi, p. 132. Anche in corrispondenza di questo brano la copia posseduta da Bene riporta una sottolineatura.

L'atto è un gesto secco, preciso, puntuale: l'evento determinante che sta ad indicare un cambiamento di stato, o, che è la stessa cosa, la precipitazione di una serie di elementi e potenzialità a produrre un nuovo stato. [...] L'azione è la traiettoria complessiva di un *insieme legato* di gesti, atti, circostanze, progetti, orientamenti, decisioni che motivano e spiegano il cambiamento profondo di una situazione; non tanto di uno stato attuale e puntuale, ma di un "essere in situazione" delle cose e delle relazioni che lo sorreggono. [...] L'azione appartiene alla serie che nega l'*accadere*, anzi, ne chiude il profilo e la dinamicità in un arco preconstituito di *possibili* che dovevano prendere una direzione o l'altra, questa o quella piega.³⁰

L'opera è una continua denuncia dell'arroganza dello storicismo che chiude le infinite possibilità di un gesto, confinandolo all'interno di una serie di fatti legati l'uno all'altro da un rapporto cronologico e da un nesso di causalità. Nonostante, come segnalato da Sini (vedi *supra* nota 24), in ambito teatrale questa riflessione possa investire il rapporto tra testo e performance, nel caso del *Lorenzaccio* queste premesse teoriche si traducono nel perenne ritardo che caratterizza l'incedere del tirannicida sulla scena rispetto ai rumori provocati dalla Storia (Contini). Lorenzo è costantemente sorpreso nel trovare già accaduti (amplificati nel rumore) gesti che non ha ancora compiuto. Dopo aver udito il fracasso amplificato di un determinato oggetto (un piatto, un libro, etc.) infranto al suolo da Contini, Lorenzo non può far altro che affrettarsi a lanciare per terra un oggetto equivalente stupendosi che questo non produca però alcun rumore.

Per poter rendere in modo autentico questa sorpresa, impedendo a se stesso di sapere in anticipo quali gesti sarebbe stato chiamato a compiere sul palco, Bene decise di non prendere parte alle prove dello spettacolo:

Affidate le prove (una controfigura e il rumorista), a scrupolosissimo assistente... Non vollero mai provare, né tantomeno vedere all'opera quei signori, così da andare in scena con più *fiducia d'incidenti* in tasca: un mio sogno da sempre vagheggiato e questa volta realizzato in pieno (vuoto); starmene in scena, per un'ora almeno, senza *esserci*, nel

³⁰ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., pp. 87-89. Si veda anche quanto affermato dall'attore nella sua partecipazione al Maurizio Costanzo Show del 1994: «Un atto smentisce l'azione. Nell'azione i congiurati con Bruto si formano non un'etica ma una morale, un'etica dell'omicidio del tiranno: bisogna uccidere il tiranno. Ma per poter agire, l'atto deve dimenticare l'azione, deve dimenticare le premesse. Così tutta la vita mi sono disoccupato di Lorenzaccio perché quello io mi sono e perciò non sono. Tutto l'*Amleto* che ho frequentato [...] ricopre ancora *Lorenzaccio*, quell'esser preceduto sempre dall'azione, quell'arrivare sempre sui fatti e sui misfatti a fatto compiuto perché il fatto non esiste. L'atto è l'oblio dell'azione nello smemoramento di sé. Noi non siamo nell'atto», al minuto 62:08 della registrazione disponibile on line <<https://www.youtube.com/watch?v=1nSk7OWSQ7k>> (consultato il 30 dicembre 2019). L'attenzione a un tema non troppo dissimile si trovava già in *Nostra Signora dei Turchi*, nella celebre sequenza dei "cretini" in cui Bene scriveva: «Chi vola non si sa. [...] Quando baci, la bocca sei tu.»

gestire-patire d'un cretino sempre in ritardo nel doppiare i suoni assordanti della sua azione espropriata (si-gli) appunto nell'anticipo. Mi si imponeva un raccoglimento tale che non dava ogni sera chance al pensarci su; con tutti quei compitini da eseguire – sciancata comparsa –, non c'era nessun *io* su quel lassù. Credo che mai un attore occidentale abbia provato questo. Non è un merito. Non è, e basta.³¹

Se attraverso la continua ripetizione dei movimenti, l'attività di prove mira ad assimilare le scelte registiche affinché queste siano compiutamente restituite nello spettacolo, nel *Lorenzaccio* Bene opta per una soluzione diversa. Nonostante abbia concepito e diretto personalmente l'opera, la sua mancata partecipazione alle prove nei panni di Lorenzo gli permette di poter stare sulla scena inconsapevole dei movimenti che sarà chiamato a compiere. In questo stato, privandosi volontariamente dei vantaggi – in termini di conoscenza degli avvenimenti scenici e di cura del gesto attoriale – che gli sarebbero derivati dalle prove, l'immediatezza con cui si trova a dover rispondere con un gesto al rumore di Contini, gli impedisce di pensare a quello che è chiamato a compiere mettendo quindi esemplarmente in scena l'intuizione secondo cui un atto può essere compiuto solo a costo di dimenticarsi delle sue premesse (l'azione). Su questo aspetto Giulia Vittori nota come

Per l'attore Lorenzaccio non esiste memoria dei suoi atti performativi, né come discorso né come esperienza. Resta da interrogare solo la vertigine dell'abisso. È questa la sola parte della performance che può essere rappresentata. In questo modo la performance diventa il luogo di un'esperienza ineffabile.³²

Oltre alla scena, la riflessione sull'atto e l'azione investe anche la radicale riduzione che Bene opera del testo di Musset. In questa, infatti, la scena dell'assassinio del duca, centrale nella narrazione del tirannicidio, è ridotta a sole due battute («DUCA – Sei tu, Renzo?... LORENZO – Signore, non dubitate...M'ha morso il dito!...») ³³ ed è significativo che in tale sequenza venga a mancare proprio la descrizione dell'omicidio, “espressa” solo attraverso i puntini di sospensione.³⁴

Sin dal suo ingresso sulla scena, Lorenzo non nasconde lo spavento con cui volge lo sguardo verso la sala. Sul palcoscenico, mostrandosi impacciato ed esitan-

³¹ Carmelo Bene, *Opere cit.*, p. 1272. Tale versione è inoltre ribadita anche in Carmelo Bene, *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, Linea d'ombra edizioni, Milano 1993, p. 10, nella puntata del “Maurizio Costanzo show” del 1995, al minuto 49:22 <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> (consultato il 30 dicembre 2019) e in *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, Edizioni di Pagina, Bari 2019, p. 112.

³² G. Vittori, *Carmelo Bene and the gap in the actor's gesture* in «Forum Italicum», 52(3), 2018, p. 840. La traduzione è mia.

³³ Carmelo Bene, *Lorenzaccio, versione italiana e riduzione da A. de Musset*, in *Opere cit.*, p. 1304.

³⁴ A proposito di queste battute, Nicola Savarese sostiene: «Il teatro sta nell'intervallo!», *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene cit.*, p. 117.

te nei suoi movimenti, il tirannicida sconta «il proprio disagio di non esserci»³⁵ a cui si somma, quello di un attore ormai privato della possibilità di restituire «la finzione dell'azione».³⁶ Per quanto cerchi di portare a compimento un gesto, egli infatti dovrà continuamente scontrarsi con un fragore che assorbe ogni sua tentata azione:

Lorenzaccio [...] viene ridotto ad una signorina con cuffia e piumino che tenterà timidamente di muovere l'aria, di far suonare i gesti, di agire su istruzioni dell'orchestra, ma verrà continuamente frustrata da un fragore che assorbe l'azione, dal fragore che avrà sostituito l'azione e ogni possibilità d'agire.³⁷

A questo proposito risultano indispensabili le indicazioni che compaiono in alcuni appunti di Bene in cui egli insiste sull'esitazione dei gesti del tirannicida:

E Lorenzaccio seguita a mimare, un tagliacarte nel pugno: non si sa se sia Bruto o Bruto e Cassio e Casca e gli altri tutti congiurati insieme o se sia – Cesare che da quei colpi si ripara e gesticola sul vano della sua propria storia.³⁸

I nomi di Bruto, Cassio e Casca derivano dal *Giulio Cesare* di Shakespeare del quale nel *Lorenzaccio* si ritrovano alcune battute («Si può forse evitare un destino deciso dagli dei?»; «Cesare esce»; «Quando muoiono i mendicanti non si vedono comete, i cieli stessi proclamano avvampando la morte dei principi»; «I vigliacchi muoiono molte volte prima della morte, i probi una sola volta»; «Che dicono gli àuguri? Vorrebbero che io oggi non uscissi»; «Il pericolo sa bene che Cesare è più pericoloso di lui»; «Cesare esce»; «Il mio manto») restituiti per il tramite della voce off del rumorista che recita volutamente i passaggi senza alcuna espressività, equiparando le didascalie ai versi del dramma. La tragedia shakespeariana è scelta verosimilmente per la sua vicinanza tematica al *Lorenzaccio* con cui condivide il tirannicidio. In particolare, una battuta pronunciata da Cesare all'indirizzo di Calpurnia («Si può forse evitare un destino deciso dagli dei?») ritorna con insistenza nel corso dell'opera.

Il panico diventa uno dei tratti peculiari del tirannicida che, dal futuro della Storia, sente rimbombare i gesti che lui non riesce a portare a compimento. A questo dettaglio Bene dedica particolare attenzione, come segnalato da alcuni appunti che testimoniano come, anche nella preparazione dello spettacolo, egli vi ritorni a più riprese:

³⁵ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 134

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, pp. 117-118.

³⁸ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

N.B. Lorenzaccio è anche = snervante attesa e preparazione dell'Evento-Accaduto (Storia di). L. è un suicida. Il suo tirannicidio è provocazione, derisione della storia degli uomini e del loro mercantile oblio. [...] L.=Dal chiasso alla prosa = Temporale esaltazione del chiasso, da una parte (spazio-tempo), dunque. Il resto è sonnambulismo= Teatro d'ordinaria Rappresentazione traversata e no. da Lorenzino – spettro (di se stesso)= i personaggi di ruolo sulla scena dicono, parlano, si persuadono, conflittuano dell'evento – AVVENIRE consumando in quel tempo medesimo dell'evento. Sicché è il presente a essere "gestito". E il progetto (fine del giuoco) è vanamente questo giuocare al passato. Esser giocati dalla "propria" storia. Nessuno stranamente se ne avvede. Ma Lorenzaccio, si!!! È questa sua (pre)-veggenza a farlo SPELTRO. PARODIA della TRASGRESSIONE è IL-CHIASSO=eccitazione patetica dei sensi (e del senso) morti. Nel preparare la morte al Duca di Firenze, LORENZACCIO attenta alla sua propria vita La sua stessa eccitazione (fino a perdere i sensi) è direttamente proporzionale alla delusione L. legge sui volti estranei-familiari; legge nella sua azione le chiose disarmanti del Varchi e Guicciardini.³⁹

In queste parole si può facilmente riconoscere la radicale originalità che Bene attribuiva alla sua opera contrapposta al "Teatro d'ordinaria Rappresentazione". Alla ricerca della vanità dei gesti di Lorenzo vengono appunto contrapposti i resoconti storici di Benedetto Varchi e di Francesco Guicciardini. A riprova della centralità che questo aspetto assume all'interno della riflessione di Bene, il tema riappare con insistenza fra gli appunti dell'attore, come si può rilevare dal seguente passo:

L. si vede visto (e incompreso) anni, secoli dopo quella sua azione, quei suoi gesti mancati dal gratuito. sà [*sic*] che il presente suo è un presente storico. L. è l'eroe del disgusto civile meteora dimenticata dalla STORIA e in che LA-STORIA si compiace cavarsela con una citazione La STORIA (storiella d'altro) sempre glissa sui suoi BRUTO (eroi-criminali) sminimizza il proprio disdoro (!) [?] = DA-Alessandro a Cosimo I°= (eh, si! Peccato, sì, quel vizio di forma – LORENZACCIO). (Eh!, sì! c'è da guastare più d'una pagina)! – Sporca Firenze, tu l'avresti gradito un Bruto – Strozzi, o Rucellai! Tant'è! Ti piacerebbe, eccome un altro monumentaccio equestre da esibire al voyeurismo canceroso del poi?!?⁴⁰

Nonostante alcune caratteristiche femminee di Lorenzo fossero già evidenziate in Musset, celebre è la scena dello svenimento (atto I, scena 5), nella versione di Bene queste risultano quasi esasperate, e concorrono nell'accentuare il disagio di Lorenzo sulla scena.⁴¹ Già nella sua apparizione in *Claro* di Glauber Rocha del

³⁹ Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 3*. In questa e nelle successive citazioni, le sottolineature sono nell'originale.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ A de Musset e all'episodio del duello, che nel testo del drammaturgo francese precede lo svenimento di Lorenzo, si fa riferimento in *Riporti-Lorenzo*.

1975, Bene aveva vestito abiti da donna, portando un cappello con una veletta non troppo diverso da quello indossato nel *Lorenzaccio*.⁴² Alcuni suoi appunti dimostrano un forte interesse verso questo aspetto:

L. si libera di quei pepli giganti, e, in sottoveste femminile, s'applica, distraendosi; ai suoi studi. Si distraeva Lorenzino, sì, eccitato e dalla sua storia romana e dalla propria vanità. Ha sul volto una maschera di donna su cui reggeva, entrando, un mascherino veneziano. Nero. E, sottobraccio, impassibile, un libro enorme. Di cui si disfa come della veste gigantesca.⁴³

Questa femminilità appare quasi esacerbata sulla scena anche nel contrasto tra gli oggetti del rumorista (spada, elmo e scudo) e quelli di Lorenzo a cui competono oggetti di “insignificanza domestica” come uno spolverino, un cappello da donna ed un ombrellino che concorrono ad intralciare il procedere di Bene sul palcoscenico. Al rumore delle spade prodotto da Contini, in una prima occasione, Lorenzo è iscritto nella quotidianità di una casalinga che spolvera un ripiano, mentre successivamente egli si mostra intento a lavorare a maglia con dei ferri che comincerà ad agitare quando il rumorista impugnerà la sua spada per farla roteare in alto. Si veda a riguardo quanto affermato da Grande:

[*Lorenzaccio*] è anche uno spettacolo dedicato al “significante arrogante”, alla storia denunciata come indebita amplificazione di atti ridotti qui all’insignificanza domestica; addomesticati al punto tale da svaporare nell’inguardabile, nell’incontenibile, nella sottrazione del rapporto tra gesto e azione, fra atto e motivazione, fra mossa e suono, fra rumore e vista.⁴⁴

La definizione di significante, opposta a quella di significato, viene utilizzata da Grande per connotare la Storia come nient’altro che un resoconto cronachistico che mira a ricostruire l’unità di azioni (significanti) che vengono invece esaltati proprio come momenti puri (atti) la cui unica funzione è affermare se stessi. L’assoluta banalità degli ordini («Coricato! Seduto! In piedi!»), che Contini impartisce ad Alessandro concorre a mostrare la volgarità di una siffatta storiografia. Questo quanto affermato da Bene in proposito:

[...] la storia è sempre stata una non storia dell’atto. L’atto non è mai l’azione, l’atto è l’oblio che ci travolge e travolge Lorenzaccio, travolge tutti i tirannicidi quando affondano una lama nel tiranno. Lì non possono più pensare all’azione concordata, all’ideologia, all’etica, alla deontologia, alla morale, non possono. Devono agire. Nell’agire

⁴² *Claro*, di Glauber Rocha. Interpreti: J. Berto, Mackay, El Cachorro, J. Ristum, T. Scott, L. Waldon, B. Best, P. Adarire, F. Serrao, A. Carini, L. Liguori, J. Janet, C. Bene. Italia, 1975.

⁴³ Vedi *Elenco documenti – Sempre su “Lorenzaccio”*.

⁴⁴ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 120.

essi si smarriscono, non sono più. Poi spunta, non più l'azione ma il condominio che gli sopravvive e s'arroga l'atto.⁴⁵

La produzione teatrale di Bene di questi anni è caratterizzata dalla compresenza sulla scena di numerosi elementi riferibili a diverse discipline come letteratura, arti plastiche e musica. Il *Lorenzaccio* non è immune da questa tendenza come testimonia anche un'annotazione autografa rinvenuta tra alcuni appunti dell'attore:

La scena è vagamente un atelier di moda femminile improvvisato come da per sempre in Firenze in angolino da museo medico: teste - calotte di manichini metafisici - de Chirico, braccia e gambe e piedi e mani sparsi sui tavoli e sulla terra sorda.

Museo: casualmente, da una parte, il bronzo del Bruto michelangeloesco.

Al centro, campito in aria e incorniciato, il ritratto d'Alessandro Medici, opera su tela del Bronzino.⁴⁶

In modo simile da quanto avviene per le fonti letterarie che sono evocate per sommi capi in scena, le opere artistiche coeve al tirannicidio che ritraggono il duca Alessandro e Lorenzo vengono mostrate nella loro distanza e, private di ogni valore documentario, sono ridotte a collezione museale, accomunata alla storia dalla necessità di ordinare le opere che la compongono. Il rifiuto da parte di Bene di ridurre il tirannicida ed i suoi gesti alla situazione politica fiorentina del Cinquecento, coinvolge anche i costumi. L'attore individua infatti nella «calzama-glia senza tempo»⁴⁷ il capo d'abbigliamento più adatto ad evocare la non appartenenza di Lorenzo ad un'epoca storicamente definita. La presenza in scena di manichini di derivazione dechirichiana, che ritorneranno anche al termine della sua produzione artistica nell'*Invulnerabilità d'Achille*⁴⁸, concorre alla creazione di uno spazio sottratto alla contingenza di qualunque epoca storica. Grande distingue due generi di oggetti presenti sul palcoscenico: gli oggetti della scena, funzionali alla rappresentazione in quanto ricreano lo spazio della finzione teatrale, e quelli

⁴⁵ Carmelo Bene 'C.B. versus Cinema, minuto 37:03, <http://www.youtube.com/watch?v=aOMK_HqF5IM> (consultato il 30 dicembre 2019). Al minuto 25:00, l'attore definisce inoltre la storia «una narrazione sconnessa di fatti mai accaduti». Allo stesso riguardo si noti anche quanto sostenuto da Maurizio Grande: «L'azione, il senso dell'agire, hanno a che fare con l'identità, con i nomi propri, con le opere, con il tempo significativo, con lo sviluppo e con la storia (dell'essere umano singolare o dell'umanità in generale). L'azione afferma il suo senso in *altro dall'atto*: non solo nei risultati dell'atto, ma nei significati che prendono forma e pretendono di asservire gli atti ad un senso che li trascende»: *La grandiosità del vano* cit., p. 90.

⁴⁶ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

⁴⁷ Cfr. *Elenco documenti – Hotel Excelsior Firenze*.

⁴⁸ *Invulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro*, testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero, spettacolo-sconcerto in un momento. Regia e arrangiamenti musicali di C. Bene. Scene di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Interprete: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 2000.

nello spazio dell'orchestra, oggetti destituiti dalla loro funzione e che in quanto tali servono soltanto a produrre rumori.⁴⁹ Tuttavia, sul piano della significazione questa abbondanza di particolari non si traduce in alcun messaggio per lo spettatore:

Il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene si pone come il massimo della macchina produttiva per il minimo di risultato dal punto di vista della estensione materiale dell'azione. Come Lorenzaccio, Carmelo Bene, elabora un sistema per nascondere e vanificare l'*impresa*: il fare per il non fare, l'approntare per il non riuscire, una grande cornice e un dispendio notevole di forze per la polvere dell'agire e del fare [...].⁵⁰

L'omicidio di Alessandro non fa parte di un progetto volto a permettere a Lorenzo di sostituirsi al cugino ma – ed è questo aspetto che maggiormente interessa Bene – appare privo di qualunque ricaduta politica o morale da poter essere esaltato soltanto per la “vanità”⁵¹ del suo gesto:

Per Lorenzaccio attestare la propria soggettività davanti al Duca vuol dire virare verso l'atto “eroico” che mette a morte il tiranno, che attenta alla sovranità, ma senza che questo atto si confonda con un progetto politico o con un imperativo morale. Deve restare l'atto che attesta il massimo di singolarità, senza altra spiegazione che la sua enormità e la sua inspiegabilità davanti al mondo; la sua irriducibilità al senso, all'ordine dei significati che la storia e la società sovraimpongono agli eventi individuali.⁵²

In quest'ottica acquista particolare significato il fatto che al termine dell'opera il tirannicida faccia il suo ingresso in scena soltanto dopo che il rumorista ha inferto una pugnalata al saccone provocando la morte di Alessandro che, dall'interno della sua cornice, si sdraia su di un letto. Lorenzo cerca allora di rivolgere un colpo di pugnale contro lo specchio che trova però già rotto non da lui bensì dai rumori amplificati di Contini.⁵³ Ancora una volta la derivazione dal concetto deleziano di *divenire* è evidente:

⁴⁹ Riferendosi a quest'ultima categoria, Grande parla di «oggetto che *riposa* in quanto elemento funzionale in attesa di essere utilizzato», *La grandiosità del vano* cit., p. 116.

⁵⁰ Ivi, p. 118.

⁵¹ Il saggio di Maurizio Grande si apre proprio con questi due interrogativi: «Ciò che è vano può essere grandioso? Esiste una grandezza del non andare a segno, del fallire il bersaglio, del mancare il colpo?», ivi, p. 87.

⁵² Ivi, p. 106.

⁵³ Questa intenzione di Bene è confermata anche da una sua annotazione manoscritta: «N.B. 1) È bene che L. esca davvero di scena al momento-porno del delitto. [...] 2) L'attore-L. ha da mostrare il volto (la sua morte) soltanto alla sua fine ('io non c'ero'). Ironia dell'umano destino. Identità della morte», cfr. *Elenco documenti – Sempre su “Lorenzaccio”*. Allo stesso riguardo si osservi quanto affermato ancora da Grande che rileva come Lorenzo non sia in grado di assassinare il duca poiché egli «è ridotto a una ragazzetta timida che tenta di apprendere un modo qualsiasi di agire in una fascia intermedia

Il paradosso di questo puro divenire, con la sua capacità di schivare il presente, è l'identità infinita: identità infinita dei due sensi nello stesso tempo, del futuro e del passato, della vigilia e dell'indomani, del più o del meno, del troppo e del non abbastanza, dell'attivo e del passivo, della causa e dell'effetto. [...]. Capovolgimento della causa e dell'effetto: essere punito prima di essere colpevole, gridare prima di pungersi, servire prima di dividere.⁵⁴

Anche se la sua portata innovativa risultò evidente sin dalla prima rappresentazione dell'opera, l'originalità della ricerca sul *Lorenzaccio* di Bene fu comunque preannunciata da alcuni interventi pubblici dell'autore che permettono oggi di comprendere l'importanza che egli attribuiva allo spettacolo, sia in senso assoluto che all'interno della propria produzione. Qualche giorno prima del suo debutto Bene infatti affermò:

Questo spettacolo, ma meglio chiamarla opera, è la negazione [...] del teatro tradizionale. È un mio ultimatum al teatro.⁵⁵

Da alcune annotazioni autografe dell'autore emerge chiaramente come con lo spettacolo, anche attraverso il continuo inseguire i rumori provocati da Contini, l'attore intendesse – raggiungendo a mio parere uno degli esiti più alti della sua sperimentazione artistica – parodiare qualunque forma di finzione spettacolare:

L'affannarsi a imitare i suoni anticipati da (programmati da C.) è l'ultima parodia della finzione scenica.⁵⁶

Lorenzaccio – almeno nelle intenzioni di Bene – può finalmente mostrare sul palcoscenico la “fine del teatro” parodiandone i gesti. L'attore è interessato a recuperare uno spazio pre-simbolico e volutamente propone un lavoro che – rifiutando qualunque istanza comunicativa – si presenta agli spettatori come irriducibile ad ogni logica. L'opera va anche considerata come di grande carica teorica poiché la riflessione che presiede alla sua creazione non riguarda solamente lo spettacolo

posta fra l'assordante banda sonora del rumorista e il silenzio ammalato del Duca inscenato in un quadro rinascimentale di perversioni autoerotiche», *La grandiosità del vano* cit., pp. 114-115.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Logica del senso* cit., p. 10.

⁵⁵ La dichiarazione compare nell'articolo di G. Ciattini, *'Più che uno spettacolo ho fatto un miracolo'*, «la Città», 2 novembre 1986. Dello stesso tono anche l'intervento contenuto in L. Lapini, *L'importanza di chiamarsi Carmelo*, «Paese Sera», 2 novembre 1986: «Nel *Lorenzaccio* ci sono sì brani del dramma di de Musset, da me tradotto e ridotto all'essenziale, passi delle cronache di Benedetto Varchi, ma risultano fuori scena, come emessi da una radio. L'attentato al linguaggio non è qui nel testo, ma nell'impianto generale di un'opera che rompe con tutti i linguaggi. *Lorenzaccio* non è più teatro della fruizione, ma paradossalmente, è teatro senza spettacolo. Ho fatto l'impossibile. Vedendolo direte: “Non ci avevo creduto, ma è possibile”».

⁵⁶ Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

ma investe l'intera arte teatrale di cui Bene, come rilevato da Grande, mira a realizzare una caricatura:

La costruzione del *Lorenzaccio* da parte di Carmelo Bene è innanzitutto una *parodia* del fragore "teatrale" [...]. È una parodia dell'azione e del teatro come luogo dell'azione rappresentata; è la rivendicazione della sovranità cieca dell'*atto eminente* senza la progettazione del senso, la promozione di un "effetto di superficie" che illustra l'insignificanza dell'evento e della storia, la gratuità della morte eroica.⁵⁷

Lo stesso Grande discute poi la nozione di «attore incongruo»⁵⁸ evidenziando come nell'opera beniana venga meno la tradizionale relazione tra dramma e interprete:

Il rapporto fra il testo drammatico e l'attore è, generalmente parlando, un rapporto dettato dal *principio di congruità* (sia in senso logico, sia in senso pragmatico, sia in senso sociale). Il testo drammatico prefigura le situazioni in cui il personaggio agirà mediante la parola e il gesto, esponendosi in prima persona attraverso una serie di atti verbali ben definiti e di atti fisici programmati. [...] Il rapporto di congruità o di equivalenza fra testo e rappresentazione scenica è dunque sostanzialmente affidato alla prestazione dell'attore, alla sua alienazione nel personaggio, alla sua rinuncia all'esistenza "in proprio" a favore dell'alterità da rappresentare e da non ingurgitare. [...] Ma esiste anche un'altra possibilità per l'attore: stabilire un rapporto *incongruo* con il personaggio, tradire il decorso già fissato dalle sue virtualità; scompaginandone l'attualizzazione, facendolo più vivo e presente proprio perché confuso con il tempo istantaneo della soggettività dell'attore posta a contatto con l'eternità (esternità) del personaggio.⁵⁹

Si veda quanto compare a riguardo in alcune annotazioni autografe di Carmelo Bene:

Ahi, la vita patetica; l'attore cerca un gesto che suoni che risuoni
L'identità – Contini è sconcertata. E Lorenzino trova già compiuti i gesti suoi. Che spettacolo sdato. Povera madamina, se rovescia in frantumi l'universo piccino sordo e muto.
Non più presente. Il krónos è l'ajòn.
Il futuro del gesto è già passato.⁶⁰

All'interno della produzione di Bene, la riflessione sul gesto dell'attore e sulla sua assenza di suono del *Lorenzaccio*, può trovare un'eco nel rapporto tra voce

⁵⁷ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 114.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 147-155. La stessa terminologia ritorna anche negli appunti dell'attore in cui si può leggere: «E l'attore 'incongruo' li insegue questi suoni, sempre più risibilmente 'colpevolmente' sfiduciato in sempre via via più crescente asincrono ritardo», cfr. *Elenco documenti-Montaggio TV*.

⁵⁹ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., pp. 152-153.

⁶⁰ Cfr. *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*.

e testo della cosiddetta “stagione concertistica”, letture di testi accompagnate da musica sinfonica. Inaugurata da *Manfred* (1979)⁶¹, a questa appartengono opere come *Hyperion* (1980)⁶² ed *Egmont (un ritratto di Goethe)* (1983)⁶³ a cui si aggiungono negli stessi anni anche *Lectura Dantis* (1981)⁶⁴ ed *Adelchi* (1984)⁶⁵, accomunate a queste da un uso massiccio dell’amplificazione e da una sensibile riduzione dei personaggi sulla scena. Le stesse tendenze si verificano anche nel caso di nuovi allestimenti di produzioni già realizzate come nel *Pinocchio* (1981), con musiche di scena di Gaetano Giani Luporini, in cui l’apporto dei microfoni e del playback erano ormai divenuti talmente necessari da prevedere una specifica figura addetta a tali apparecchiature. Nella sua versione dell’opera di Collodi, Bene avoca a sé le voci di tutti i personaggi con l’eccezione della Fata dai capelli turchini.⁶⁶ All’interno di questa ricerca, *Lorenzaccio* è l’opera che permette all’attore di fare finalmente un bilancio sull’uso della strumentazione fonica mostrando in scena i limiti del “teatro di rappresentazione”. L’opera è intesa appunto come l’occasione per mostrare gli esiti della sua ricerca sui microfoni, sul playback ed il fuori campo, come si ricava più precisamente da alcuni appunti autografi:

N. B. 5 maggio 1984

= al momento, trovo che il tutto abbia a svolgersi in L. in PLAY-BACK, a seconda delle occasioni (tentazione ad agire) articolato o disatteso dall’Attore-Breve;

L’esser detto è da prendersi in “parola” =

=siffatto spettacolo consente la definitiva chiarificazione del PLAY-BACK e del F.C.⁶⁷

⁶¹ *Manfred*, poema drammatico di G. G. Byron. Versione italiana e riduzione di C. Bene. Musiche di R. A. Schumann. Regia di C. Bene. Protagonista C. Bene con la partecipazione di L. Mancinelli. Orchestra e coro dell’Accademia di S. Cecilia diretta da P. Bellugi. Prima rappresentazione: Roma, Auditorium di via della Conciliazione, 6 maggio 1979.

⁶² *Hyperion*, di B. Maderna, suite dall’opera (da F. Hölderlin) per flauto, oboe, voce recitante, coro e orchestra. Traduzione italiana e adattamento di C. Bene. C. Bene. Orchestra e coro dell’Accademia di S. Cecilia diretta da M. Panni. Solisti: A. Persichilli (flauto), A. Lippi (oboe). Voce solista: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Auditorium di Via della Conciliazione, 23 novembre 1980.

⁶³ *Egmont (un ritratto di Goethe)*. Versione italiana ed elaborazione per concerto di C. Bene. Musiche di L. van Beethoven. Orchestra dell’Accademia di S. Cecilia diretta da G. Albrecht. Voce solista: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Accademia di S. Cecilia, Piazza del Campidoglio, 30 giugno 1983.

⁶⁴ *Lectura Dantis*, musiche introduttive di S. Sciarrino. Voce solista: C. Bene. Flauto solista: D. Bellugi. Prima rappresentazione: Bologna, Torre degli Asinelli, 31 luglio 1981.

⁶⁵ *L’Adelchi di A. Manzoni in forma di concerto*. Uno studio di C. Bene e G. Di Leva, nel bicentenario dalla nascita di Alessandro Manzoni. Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Orchestra e coro della RAI di Milano; direttore E. Collina. Percussioni-live: A. Striano. Interpreti: C. Bene, A. Perino. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Lirico, 23 febbraio 1984.

⁶⁶ Per l’apporto della tecnologia in questa fase dell’arte beniana si veda Maurizio Grande, *L’uso della strumentazione elettronica nell’ultimo Bene*, in Renato Tomasino (a cura di), *Il suono del teatro*, Acquario, Palermo 1982, pp. 77-88.

⁶⁷ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 3* e anche *Elenco documenti – Scheda tecnica*.

È, infatti, l'apporto della tecnologia a permettere l'amplificazione dei rumori di Contini che assorbono integralmente ogni istanza di Lorenzo. Privato della possibilità di compiere un gesto qualsiasi, il tirannicida non può che limitarsi a rincorrere – in preda al terrore – il frastuono prodotto dal rumorista.

Lo sbigottimento dell'attore sulla scena risulta particolarmente evidente quando alcuni piatti lanciati da Contini si infrangono al suolo provocando rumore mentre quelli gettati a terra da Lorenzo in scena risultano sordi: cadono sul palcoscenico senza produrre alcun suono.

E l'attore in scena, estromesso dallo schermo della sua bella favola, tre volte più cretino di Contini, s'affanna a guadagnarsi quella credibilità propria all'attore; d'occultare al pubblico (del suo privato) gli incidenti di scena, anche quando dalla scena non avanza che la sua inconsistenza: scaraventa via una sedia che nel suo teatro sordomuto cade al suolo come una povera seggiola di piume.⁶⁸

L'incapacità di Lorenzo di compiere un gesto e produrre il benché minimo rumore, e di essere quindi protagonista di un'azione qualunque in opposizione a quanto invece avviene per Contini, condiziona i movimenti del tirannicida e ritorna più volte tra le note sullo spettacolo:

Panico lorenzaccio. i gesti suoi non hanno risonanza. S'agita, si scompone madonna. Rovescia il mondo (2 o 3 libri, una seggiola, etc.). Sordi, gli oggetti nella scena muta. Muto è il tappeto. Un incubo.⁶⁹

Lo spavento iniziale di Lorenzo diventa terrore quando si rende conto che i suoi gesti non producono alcun suono:

È il terrore. L. scaraventa via il calice che tocca il suolo come un fiocco di neve (rumore anticipato) e si dispera – controllando le pagine (rumore anticipato) di quella storia e s'ascolta mormorare commosso il compianto sincero di Bruto sull'abito squartato che fu Cesare.⁷⁰

Tra i numerosi appunti contenuti nei documenti autografi, ve ne sono vari per i quali non è possibile trovare un riscontro all'interno della versione televisiva dello spettacolo che è attualmente l'unica disponibile del *Lorenzaccio*. A causa del tempo trascorso tra la redazione del materiale (che si può far risalire alla primavera-estate del 1984) e la prima dello spettacolo (novembre 1986), alcune delle istanze discusse nelle note, potrebbero essere state superate nella fase preparatoria e non sarebbero quindi state incluse nella messa in scena. In particolare, un appunto farebbe ritenere

⁶⁸ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

⁶⁹ Cfr. *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*.

⁷⁰ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 3*.

che nelle vesti di rumorista fosse stato inizialmente scelto Antonio Striano, percussionista che si era già esibito con Bene nello *Spettacolo-concerto Majakovskij*⁷¹ (1980) e *Adelchi*⁷² (1984).

L. sfoglia e sfoglia quel volume sfregato =
= È il rumorista Striano che anticipa il suono. –
– volta pagina⁷³

Il ruolo di Striano è confermato anche da un elenco di “ruoli (situazioni)” originariamente previsti per lo spettacolo: Lorenzaccio, il Medici, Scoronconcolo (A. Striano), Marchesa Cibo et ragazze, Strozzi, Zia Caterina, Salviati, Cardinale Cybo, Figliola Strozzi, l’Ungherese.⁷⁴ Come si evince da una nota, è probabile che originariamente alcune delle funzioni successivamente attribuite al rumorista, in relazione alla sua capacità di influenzare i movimenti di Lorenzo sulla scena facessero invece capo a Scoronconcolo.

N.B. LORENZACCIO
risponde, epilettico
= FUORI di se [sic],
coordinato
da Scoronconcolo⁷⁵

Se come pare, la “coordinazione” di Lorenzo avesse in un primo momento fatto capo a Scoronconcolo, questo non si sarebbe discostato poi molto dalla narrazione che Varchi fornisce dell’omicidio di Alessandro. Nella *Storia fiorentina* infatti, in seguito ad un tentativo di Lorenzo non andato a buon fine, egli avrebbe sollecitato l’intervento del sicario per mettere fine alla vita del duca e questi quindi, e non Lorenzino, sarebbe l’autore materiale del tirannicidio. In questo senso, Scoronconcolo, che dalla fossa influenza l’incidere del tirannicida sul palcoscenico, sembra arrogarsi a pieno titolo l’autorialità di un gesto che Lorenzo è invece costretto a rincorrere. È probabile che, anche sulla scorta di quanto discusso in precedenza, la riflessione teorica sullo spettacolo abbia poi indotto Bene ad allargare la prospettiva preferendo attribuire questa caratteristica in modo generale alla Storia piuttosto che ad un personaggio storicamente caratterizzato come Michele

⁷¹ *Spettacolo-concerto Majakovskij (Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak)*. Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Percussioni-live: A. Striano. Protagonista solista: C. Bene. Prima rappresentazione: XXXV Sagra musicale umbra, Perugia, Teatro Morlacchi, 21 settembre 1980.

⁷² *L’Adelchi di A. Manzoni in forma di concerto* cit.

⁷³ Cfr. *Elenco documenti – Appunti per Lorenzaccio*.

⁷⁴ Ivi. Una freccia alla destra del nome di Striano riporta “percussioni” tra parentesi quadre. Sul ruolo di Striano si trovano riferimenti anche in *Lorenzaccio* 3.

⁷⁵ *Elenco documenti – Appunti per Lorenzaccio*.

del Tavolaccino detto Scoronconcolo. Nonostante le annotazioni compaiano nello stesso quaderno di *Appunti per Lorenzaccio*, gli uni dall'inizio e gli altri dalla fine, diversa sembra essere la situazione descritta in *Riporti-Lorenzo*. Se qui alcune note sembrano destinare a Mauro Contini il ruolo di Michele del Tavolaccino, personaggio poi assente nella versione del 1986, altrove nello stesso documento si allude alla "fossa di Contini" a proposito del "guasto di microfoni" che parrebbe più vicino alla funzione di rumorista che gli appartiene nella versione andata in scena.⁷⁶ In *Riporti-Lorenzo* si trova anche una lista di personalità femminili che avrebbero dovuto "tentare il Duca" tra cui figurano Teresa di Lisieux, Dalila, Carlotta Corday, Rita di Cascia e Giuditta. È probabile che il materiale discusso sopra appartenga ad un momento in cui la scelta di limitare a tre il numero di attori sul palcoscenico (Bene, Mauro Contini e Isaac George), peraltro con funzioni diverse tra loro e con una precisa collocazione sulla scena, non era ancora divenuta definitiva. Nel materiale manoscritto si menziona inoltre una divisione dello spettacolo in due momenti ma, da un'analisi dell'opera non è chiaro se e come ciò sia stato realizzato.⁷⁷ Un altro quaderno contiene inoltre l'indicazione di alcune composizioni di Puccini che avrebbero dovuto costituire la partitura musicale prevista per il *Lorenzaccio*⁷⁸ mentre era intenzione di Bene usare la colonna sonora del "Nevskij" al termine dell'opera⁷⁹. Nella versione che conosciamo, un riferimento musicale è individuabile in una battuta gridata al microfono da Contini («I' nun cerco gran cosa»), rifacimento di un motivo di *Ninuccia* di De Curtis e Valente.⁸⁰ La stessa canzonetta, già cantata nell'*Amleto*⁸¹ dal principe di Danimarca a dimostrazione del proprio disinteresse a vendicare la figura paterna, ritorna adesso a connotare una

⁷⁶ Cfr. *Elenco documenti – Riporti-Lorenzo*. Scoronconcolo era il nome con cui era conosciuto Michele del Tavolaccino, che farebbe ritenere un'integrale sostituzione di Antonio Striano da parte di Mauro Contini.

⁷⁷ Cfr. *Elenco documenti – Obbiezioni a Lorenzaccio*.

⁷⁸ In *Lorenzaccio 3* si trovano riferimenti alle seguenti composizioni di Puccini: *Suor Angelica* (conclusione, pizzicato sul forte, aria a seguire, intermezzo a seguire per sola orchestra), *Capriccio sinfonico* (dai timpani bassi – valzer alla fine), *Edgar* (poco dai 2 preludi = ottimo una breve frase dal n° 1), *Crisantemi* (qualcosa qua e là), *Messa da gloria* (dal "gloria" i forti del coro, indi certi andanti sostenuti e cadenzati dal coro). In *Altri appunti per Lorenzaccio* si scopre che la "toeletta della Marchesa Cibo", episodio che non fu poi portato in scena nel 1986, sarebbe dovuto avvenire sull'aria di "o mio babbino caro" da *Gianni Schicchi* mentre in *Riporti-Lorenzaccio* si menzionano l' "assassinio di Scarpia" e "Vissi d'arte" dalla *Tosca*.

⁷⁹ Cfr. *Elenco documenti – Riporti-Lorenzo*. Bene si riferisce probabilmente alle musiche composte da Sergej Prokofe'v per il film *Aleksandr Nevskij* di Ėjzenštejn.

⁸⁰ Questo il testo della canzone: «Io nun voglio gran cosa, / io nun cerco nu regno / ma vurrìa chella rosa / sulamente addurà».

⁸¹ *Amleto*, di Carmelo Bene (da Shakespeare e Laforgue). Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di L. Zito. Direttore della fotografia: G. Abballe. Montaggio RVM: G. Marguccio. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, A. Vincenti, C. Cinieri, J. P. Boucher, F. Leo, P. Baroni, L. Mezzanotte, D. Silverio, S. Javicoli, L. Bosisio, M. A. Nobencourt, L. Morante. Delegato alla produzione: R. Carlotto. Produzione RAI, 1974. Durata 63' (trasmesso da Rai Due il 22 aprile 1978).

simile attitudine del tirannicida che rinuncia deliberatamente ad ascendere al trono ducale in seguito all'omicidio di Alessandro.

Nello spettacolo sono presenti alcuni elementi che si ritrovano anche in altri lavori di Bene come l'armatura indossata da Contini, già presente nei film *Nostra Signora dei Turchi* (1968)⁸², *Un Amleto di meno* (1973)⁸³ ed anche nello spettacolo *Macbeth*.⁸⁴ In questo si assiste ad una sequenza che sembra recuperare la riflessione sull'impossibilità di compiere un atto affrontata nel *Lorenzaccio*. Macbeth apparentemente ferito ad un braccio, comincia a srotolare una benda che mostra una macchia di sangue che appare sempre più grande. Continuando nell'operazione, questa traccia inizia a ridursi sino a scomparire completamente mostrando il braccio privo di ferite. La presenza del sangue si mostra nella sua inconsistenza, caratteristica che nel *Lorenzaccio* giunge a coinvolgere ogni movimento sul palcoscenico.

L'incompatibilità tra *kronos* e *aiôn* rimane centrale nella riflessione artistica di Bene. Nel libro *Carmelo Bene: il teatro senza spettacolo*, pubblicato in occasione della sua direzione artistica del settore Teatro della Biennale di Venezia (1989-1990), si può leggere:

Il tempo dell'attorialità è falso presente dell'Aiôn, il punto nullo che spezza la linea cronologica, sempre scisso in passato/futuro, anacronismo dell'attorialità come non coincidenza dell'attore e del ruolo, del soggetto con se stesso. Così, nello scarto tra l'emissione vocale e l'amplificazione elettronica, tra l'oggetto che si spezza e il proprio rumore dilatato, tra il movimento della bocca e il tempo dell'azione off, c'è un tempo che non appartiene né all'azione, né al personaggio e che fugge l'attore. È l'emergere dell'Aiôn, tempo barbaro e anacronico, tempo assolutamente innocente, quello del bambino che lancia i dadi i cui tiri ricadono secondo le regole segrete di un calcolo delle probabilità.⁸⁵

⁸² *Nostra Signora dei Turchi*. Regia: C. Bene. Fotografia: M. Masini. Montaggio: M. Contini. Musiche di P. I. Tchaikovskij, G. Donizetti, C. Gounod, M. P. Mussorgskij, G. Puccini, S. V. Rachmaninov, G. Rossini, I. F. Stravinskij, G. Verdi coordinate da C. Bene. Citazione di temi di *Lawrence d'Arabia* di M. Jarre e *Il terzo uomo* di A. Karas. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, O. Ferrari, A. Masini, M. Masini, S. Siniscalchi, V. Musso. Produzione: C. Bene. Distribuzione: IFC. Durata 124', 1968.

⁸³ *Un Amleto di meno*, regia di C. Bene. Soggetto e sceneggiatura di C. Bene, liberamente tratto da "Hamlet ou les suites de la pitié filiale" di J. Laforgue. Scene e costumi di C. Bene. Fotografia di M. Masini. Montaggio di M. Contini. Musiche di Mussorgskij, Rossini, Stravinskij, Wagner, coordinate da C. Bene. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, A. Vincenti, P. Tuminelli, F. Leo, I. Russo, L. Cante, L. Mezzanotte. Cinecittà, Produzione C. Bene, durata 70', Italia, colore, 1973.

⁸⁴ *Macbeth*, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare. Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Strumentazione fonica di S. Maenza. Orchestrazione e direzione di L. Zito. Interpreti: C. Bene, S. Javicoli. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Lirico, 4 gennaio 1983.

⁸⁵ *Carmelo Bene: il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 63-64.

La regia televisiva di Mauro Contini

L'unica versione attualmente disponibile del *Lorenzaccio* risulta essere la regia televisiva realizzata da Mauro Contini e proiettata in prima assoluta all'Auditorium della capitale nel corso della manifestazione "Roma per Carmelo" il 1 settembre 2003.⁸⁶ Trattandosi di un'edizione postuma e non licenziata dall'autore, ho ritenuto necessario confrontare le scelte registiche e di montaggio con le intenzioni di Bene, che è possibile provare a ricostruire grazie alle dichiarazioni pubblicate in alcuni suoi scritti e ad alcuni documenti già conservati presso l'Archivio della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* tra cui figura un quaderno che riporta in copertina "Lorenzaccio chiose x montaggio T.V."

L'opera presenta certamente alcune difficoltà per una regia televisiva in quanto lo spazio scenico è suddiviso in tre piani (Contini posizionato nel golfo mistico, Lorenzino de' Medici sul palco e il duca Alessandro sul fondo all'interno di una grande cornice) e l'intero spettacolo è costruito sul ritardo dei gesti compiuti da Lorenzo rispetto ai suoni prodotti dal rumorista Contini. Il montaggio dello stesso Contini, anche attraverso l'accostamento di più piani che permette allo spettatore di osservare simultaneamente le azioni dei tre attori, mi pare cerchi di ricostruire un'unità tra questi mentre Bene si mostrava più interessato ad evidenziare i punti di contrasto fra i diversi piani. Questa esigenza visiva appare chiaramente indicata in un'annotazione manoscritta che, sotto il titolo di *studi per un montaggio T.V. dei materiali Lorenzaccio*, così recita:

1) ignorare la suddivisione in n. 3-2-palcoscenici

INDI: Lo scarto – e i ritardi asincroni=

= Devono essere evidenziati nel

SONORO (audio).

L'attore trova sempre già accaduto [*sic*] nel suono ogni "suo" gesto, puntualmente preceduto dal rumorista.

N.B. Ha da emergere solo questo (a tal fine = miglior rinunciare al sinc-iniziale). =

= Nella scena lorenzaccia si devono apprezzare i suoni-rumori-(fatti) già accaduti, delusi dal silenzio. Lo spettatore deve avere chiarissimo che i ritardi (sotto vuoto) lorenzacci sono quelli di rumori anticipati dal gesto fragoroso del rumorista.⁸⁷

Da un'analisi di questo materiale documentario risulta evidente come, nella distanza tra il rumore provocato da Contini ed il successivo gesto di Lorenzo, Bene

⁸⁶ Registrazione video dello spettacolo teatrale *Lorenzaccio*, *al di là di de Musset e Benedetto Varchi* del 1986. Regia televisiva e montaggio di M. Contini. Produzione della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene*, con la collaborazione di Rai International e del Comune di Roma, 2003. Durata 56'. Contini conobbe Bene nel maggio del 1968, in occasione del montaggio di *Nostra Signora dei Turchi* e divenne uno dei suoi collaboratori continuando a seguirlo anche in teatro.

⁸⁷ Cfr. *Elenco documenti – Montaggio TV*.

volesse privilegiare la dimensione sonora rispetto a quella visiva. Questa un'altra nota dell'attore a riguardo:

Dal momento che è soltanto il SUONO l'elemento segnalatore dei ritardi lorenzacci, il VISIVO (sottovuoto) = questi ritardi (s)conclude già esauriti = = L'immagine lorenzaccica serve ad altro, oltre lo smacco SONORO del VISIVO⁸⁸

Ritengo che per rispettare le intenzioni dell'autore sarebbe stato probabilmente sufficiente, almeno nei momenti in cui il ritardo di Lorenzo si fa più evidente, mantenere l'inquadratura fissa sul tirannicida, evitando di riproporre una sincronia dei diversi piani ed affidare i rumori provocati da Contini esclusivamente al canale sonoro.

Nonostante il montaggio appaia abbastanza libero – risultano a mio parere arbitrarie anche le inquadrature iniziali della *Storia fiorentina* di Varchi – questa versione di Contini permette in ogni modo di osservare i costumi dei tre personaggi, l'organizzazione dello spazio scenico e di conoscere la successione dei brani che costituiscono la versione radiofonica del dramma di Musset.

In queste pagine ho cercato di avanzare una lettura del *Lorenzaccio* di Carmelo Bene alla luce della documentazione autografa rinvenuta sull'argomento. Nonostante lo studio del materiale autografo necessiti di essere ulteriormente approfondito, questo ha permesso di individuare alcune fasi della gestazione dell'opera fino alla versione definitiva andata in scena nel 1986.

Ho inoltre cercato di proporre delle ipotesi di montaggio alternative alla versione montata da Contini. La questione mi pare rilevante sia per approfondire correttamente gli esiti che Bene intendeva raggiungere con l'opera sia per favorire i futuri studi sul tema.

L'auspicio è che questo contributo, combinando un approccio teorico e filologico (attraverso il ricorso a recensioni d'epoca e materiale d'archivio) possa stimolare l'interesse verso la produzione meno nota di Bene mettendo in luce aspetti della sua produzione artistica che ancora oggi risultano tutti da scoprire.

Elenco dei documenti

Con testamento pubblico del 6 ottobre 2000, l'attore, deceduto a Roma il 16 marzo 2002, ha nominato sua erede la Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene*, ente con finalità di “conservazione, divulgazione e promozione nazionale ed estera dell'opera totale di Carmelo Bene, concertistica, cinematografica, televisiva, teatrale, letteraria, poetica, teorica, tramite l'organizzazione e l'esecuzione di concerti, spettacoli, seminari, convegni, pubblicazioni, ricerche laboratoriali sul

⁸⁸ *Ibid.*

linguaggio, sperimentazione tecnologica, musicistica, vocale”. In seguito a procedimento giudiziario promosso dalla signora Raffaella Baracchi, vedova dell’attore e da sua figlia Salomè Bene, la Fondazione ha cessato la sua attività. Il villino Corsini di Villa Doria Pamphili a Roma ha ospitato per alcuni anni l’Archivio della Fondazione composto da 1500 libri, 50 agende e quaderni, 150 CD, 280 audio-cassette, oltre mille fotografie, diapositive e negativi, 400 programmi di sala, 700 nastri revox, 10 DVD, 150 DAT oltre a numerosi documenti d’interesse storico.⁸⁹ A causa di ulteriori vicissitudini, detto materiale risulta, al momento in cui si scrive, in deposito presso il castello Carlo V di Lecce all’interno degli Uffici della Soprintendenza. Inoltre, secondo Oppedisano il Museo Castromediano di Lecce ha ospitato, dal 2004, oltre ai costumi e alle scenografie di alcuni spettacoli, anche circa un terzo del patrimonio librario di Bene.⁹⁰ Allo stesso riguardo, Giorgino segnala che all’interno del “Fondo Carmelo Bene” presso il Monastero delle Benedettine di Lecce, che ha ricevuto il materiale conservato presso il Museo Castromediano, ad eccezione delle scenografie e dei costumi, siano attualmente conservati ulteriori 5.000 volumi provenienti dalla biblioteca dell’attore.⁹¹

La documentazione su *Lorenzaccio* rintracciata presso l’Archivio della Fondazione *L’immemoriale di Carmelo Bene* è costituita da otto documenti autografi. In assenza di un inventario, non è possibile escludere l’originaria presenza di ulteriore materiale riferibile allo spettacolo. Alcune date che compaiono all’interno dei documenti aiutano a collocarli cronologicamente. Nel corso della conferenza *D’Après Carmelo Bene*, Jean-Paul Manganaro ha situato il lavoro preparatorio del *Lorenzaccio* tra il 1983 e il 1984.⁹² La sostanziale uniformità della scrittura e le poche correzioni farebbero pensare ad una riscrittura di materiali preesistenti piuttosto che ad appunti presi di getto. Tendenzialmente, Bene si limita a scrivere nel *recto* di ogni pagina lasciando libero il *verso* per annotazioni successive o correzioni. Indico di seguito i documenti manoscritti consultati presso l’Archivio della Fondazione *L’immemoriale di Carmelo Bene* che ho utilizzato nella redazione del presente articolo:

Appunti per Lorenzaccio: serie di appunti scritti a partire dall’ultima pagina capovolta di *Riparti-Lorenzo* sotto il titolo di “appunti per Lorenzaccio”.

⁸⁹ Cfr. Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo* cit. pp. 196-197.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Simone Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 587-588.

⁹² La conferenza si è tenuta a Parigi presso l’ “Institut National d’Histoire de l’Art” nei giorni 8-9 gennaio 2013 e gli atti sono stati pubblicati in Christian Biet, Cristina De Simone (dossier coordonné par), *D’Après CB*, «Revue d’Histoire du Théâtre», Paris, n. 263, juillet-septembre 2014.

Lorenzaccio 2: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; sulla seconda di copertina è incollato un piccolo post it giallo che riporta “Lorenzaccio 2”. Le ultime pagine, sotto l’indicazione di “chiose 2 ott. 1991”, sono appunti non riferibili allo spettacolo.

Lorenzaccio 3: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; nella seconda di copertina è incollato un piccolo post-it giallo che riporta “Lorenzaccio 3”; al suo interno compare la data “5 maggio 1984”.

Obbiezioni a Lorenzaccio: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; nella prima pagina compare l’indicazione “obbiezioni a Lorenzaccio. quaderno n° 3 il 14 agosto 1984”.

Hotel Excelsior Firenze: due pagine numerate su carta intestata dell’Hotel Excelsior Firenze.

Montaggio TV: quaderno con copertina morbida di marca Ruggeri “Black”: riporta sulla prima di copertina “Lorenzaccio chiose x montaggio T.V.”. Solamente le prime tre pagine del quaderno risultano scritte.

Riporti-Lorenzo: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle. Alcune delle soluzioni discusse indurrebbero a ritenere la stesura di questo documento precedente ad altro materiale sullo spettacolo.

Scheda tecnica impianto fonico: foglio di formato A4 con le indicazioni relative alla disposizione dell’impianto fonico sul palcoscenico.

Sempre su “Lorenzaccio”: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle. Nella prima pagina compare l’indicazione *sempre su “Lorenzaccio”* che induce a ritenere la sua redazione successiva a quella di altri documenti sullo stesso tema.

La scena platonica di Anatolij Vasil'ev

Giocare tra le idee*

Enrico Piergiacomi

Negli anni 1988-1990, il regista e pedagogo russo Anatolij Vasil'ev arriva allo studio dei dialoghi di Platone. In questi testi straordinariamente complessi e ancora oggi controversi anche per gli specialisti, egli pensa di individuare una nuova forma di «educazione teatrale» e «un'altra filosofia della recitazione», che saranno coltivate con gli attori della *Scuola d'Arte Drammatica* di Mosca.¹ Inoltre, dalla pratica nasceranno numerosi spettacoli realizzati da allievi o estimatori di Vasil'ev, tra cui quelli di Christian Di Domenico,² *T/Empio* di Carullo-Minasi,³ *Platon Platina*

*Il saggio è un approfondimento dell'articolo *Anatolij Vasil'ev e la drammaturgia platonica* uscito su *Teatrosfia di Teatro e Critica* (<https://www.teatrocritica.net/2019/05/teatrosfia-93-anatolij-vasilev-e-la-drammaturgia-platonica/>). Si ricorre alle seguenti abbreviazioni delle opere di Vasil'ev: *Gioc.* = Anatolij Vasil'ev, ««Igrok-Il giocatore» di Fjodor Doestoevskij», in Franco Quadri (a cura di), *L'Ecole des Maîtres: libri di regia 1995-1999. Volume 2: 1997*, Ubulibri, Milano 2001; *Lett.* = Anatolij Vasil'ev, *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*, trad. it. di Alessio Bergamo, Bulzoni, Roma 2000; *Masq.* = Anatoli Vassiliev, *Maître de stage: a propos de Bal masqué de Mikhaïl Lermontov*, Lansman-Cias, Bruxelles 1997; *MEI* = Anatolij Vasil'ev, ««Menone» e «Ione» di Platone. Strutture ludiche. Analisi dell'azione e gioco con l'azione», trad. it. e cura di Amina Contin, in Franco Quadri (a cura di), *L'Ecole des Maîtres: libri di regia 1995-1999. Volume 1: 1995-1996*, Ubulibri, Milano 2001, pp. 113-210. Si segue l'edizione del *corpus* platonico di John Burnet (ed.), *Platonis Opera: Recognovit Brevique Adnotatione Critica Instruxit*, Oxford Classical Texts, Oxford 1900-1907. Il saggio si rivolge ai non-specialisti di filosofia antica e dunque cita Platone solo in traduzione italiana. Ringrazio Alessio Bergamo, Anna Motta, Flavio Albanese, Fulvia de Luise, Giampaolo Gotti, Marinella Anaclerio e gli anonimi revisori della rivista «Mimesis Journal» per aver letto una prima bozza del testo, fornendo utili suggerimenti di miglioramento e chiarimento.

¹ *MEI* 175 e 209-210, *Lett.* 387-388. Per una storia della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca, fondata nel 1987, cfr. John Freedman, *A Glimpse into Anatoly Vasilyev's School of Dramatic Art*, «Slavic and East European Performance», XIII, 2 (1993), pp. 19-22; Alessio Bergamo, *La "Scuola d'Arte Drammatica" di Vasil'ev*, «Prove di drammaturgia», 5 (1997), pp. 9-19; Marie-Christine Autant-Mathieu, «Schiasmique Vassiliev. De la cave-école (rue Povarskaïa) au palais de cristal (rue Sretenka)», in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev: Tradition, Pédagogie, Utopie*, «Théâtre/Public», 182 (2006), pp. 7-13, e Bryan Brown, *A History of the Theatre Laboratory*, Routledge, Milton Park-New York 2019, cap. 19.

² Cfr. gli spettacoli *Ippia e Socrate*, *L'ultima tentazione di Socrate* e *Apologia di Socrate* (<<http://www.dibertiec.com/Page.asp?id=402/A601=371/print=ok/Christian=DiDomenico>>).

³ Sull'*Eutifrone*: <<https://carullominasi.wordpress.com/tempio/>>.

di Alicja Ziolkó e Anniki Wahlöö,⁴ *Third Hand Socrates* di Giampaolo Gotti,⁵ *I numeri dell'anima* de La Compagnia del Sole.⁶ I testi di Platone sono così concepiti come una preparazione al teatro. Essi rappresentano la via maestra per rendere viva la scena, per indagare i suoi molti misteri e per costruire una pedagogia teatrale alternativa.

L'obiettivo del presente saggio è approfondire la ricezione della scrittura platonica in Vasil'ev, con specifico riferimento al *Menone* e allo *Ione*. Ai due dialoghi, Vasil'ev dedicò due corsi di perfezionamento: uno a Fagagna dal 19 al 30 giugno 1995, dentro la terza edizione del programma l'École des Maîtres diretto da Franco Quadri, uno a Castiglioncello dal 19 novembre all'8 dicembre 1997, organizzato all'interno del progetto *La fabbrica dei registi* di Paolo Pierazzini. Il primo ciclo di lezioni è stato pubblicato a cura di Amina Contin.⁷ La pubblicazione del secondo corso ha portato invece a un volumetto ad uso interno, che ho potuto consultare su gentile concessione di Raissa Raskina.⁸ Con l'analisi dei due cicli di lezioni e di altri scritti, è mia intenzione ricostruire, nello specifico, la «filosofia della recitazione» che Vasil'ev ricava da Platone, l'interpretazione teatrale che l'artista ha dato del *Menone* e dello *Ione*, alcune implicazioni etiche che discendono dalla sua pratica artistica.

Dal momento che il discorso di Vasil'ev riguarda il teatro, sarebbe incongruo aspettarsi che la sua esegesi dei dialoghi platonici risponda ai criteri di fedeltà storico-filologica che sono applicati dallo storico puro della filosofia antica. Nondimeno, in questo saggio evidenzierò a volte dei punti in cui l'artista devia da Platone o lo sovra-interpreta in modo considerevole. Lo scopo di tali rilievi consiste d'altro canto nell'evidenziare l'originalità delle sue idee estetiche, più che a criticarne il contenuto e i metodi. Il posizionamento adottato nel saggio è dunque quello di uno storico della filosofia antica che usa i “ferri del mestiere” per isolare i punti di forza di un'interpretazione orientata e tuttavia complessa.

⁴ Sull'*Ippia minore*: <<https://www.sentralen.no/arrangement/platonplatina>>.

⁵ Sull'*Apologia di Socrate*: <<http://accademiadimitri.ch/performances.php?show=torna-supsi-arts-con-lo-spettacolo-third-hand-socrates&lang=en>>.

⁶ Sul *Menone*: <<http://compagniadelsele.com/it/spettacoli/serali/49-i-numeri-dell-anima>>. L'ultima consultazione dei siti nelle nn. 2-6 risale al 03/04/2020.

⁷ *MEI* 113-210. Su l'École des Maîtres rinvio a Claudio Longhi, *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri* (à la manière de Jarry), «Acting Archives Review», IV, 7 (2014), pp. 60-65.

⁸ Ringrazio la curatrice per la fiducia. Il volume è il seguente: Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” di Platone, a cura di Amina Contin e Raissa Raskina, Lugheri, Livorno 1999.

1. L'«inganno alto» del gioco platonico

Vasil'ev parte da una concezione tutto sommato classica della recitazione e della drammaturgia. Ogni dramma teatrale che gli attori rappresentano si suddivide in due macro-avvenimenti: un avvenimento di partenza e un avvenimento principale. L'uno è un avvenimento dove si carica un conflitto, che va inteso molto in generale come qualunque contrapposizione che tiene in tensione le figure agenti sulla scena. Non si tratta necessariamente di un caso di violenza, perché può anche indicare un semplice contrasto tra prospettive diverse su un dato tema. In questa prima fase, la conflittualità resta perlopiù ancora nascosta e latente. Se si pensa alla rappresentazione di un parricidio, tale evento potrebbe consistere in un dialogo che fa sì che nel figlio monti l'odio verso il padre, o che rivela allo spettatore la presenza di alcune tensioni già esistenti tra i due. L'avvenimento principale è invece quello in cui il conflitto esplose e si risolve, portando gli agenti a compiere da qui in avanti un'esistenza radicalmente diversa. Il figlio che uccide il padre per odio è un evento estremo che ovviamente condizionerà il resto della sua vita.

Tale struttura si applica in senso proprio solo alla pièce nel suo complesso, e tuttavia si riverbera in ogni suo «frammento». Anche nelle sue porzioni (scene, atti, ecc.), infatti, si riconosce l'evolversi di una struttura che va dall'antefatto del conflitto allo scoppio/risolversi del conflitto. Vasil'ev chiama «nodi» i passaggi intermedi (MEI 129), che danno una «sensazione tattile dello scopo», ossia un preludio (MEI 140). Ne segue una concatenazione logica e serrata. L'avvenimento di partenza dell'odio latente per il padre porta all'avvenimento principale del figlio che uccide il padre. In mezzo, si succede una serie di nodi che anticipano l'esito violento, come una risposta sgarbata, una provocazione, un litigio. La struttura di un testo drammaturgico ha allora per così dire una natura «frattale», che è un punto che di nuovo Vasil'ev condivide con la teoria canonica della scrittura teatrale.⁹ Alla «somma» di nodi che porta all'evento principale segue poi di norma un «epilogo» (MEI 115-116, 131).

⁹ Tra le molte opere che si potrebbero citare in merito, cfr. almeno Lajos Egri, *L'arte della scrittura drammaturgica*, Dino Audino, Roma 2003. Sulla sua articolazione in Vasil'ev, cfr. *Lett.* 37-38, MEI 113-118, 129-131, Anatolij Vasil'ev, *“Ione” e “Menone”* cit., p. 31. A dire il vero, l'esposizione di Vasil'ev non è del tutto coerente nelle sue lezioni platoniche. In MEI 115, egli afferma che in ogni frammento c'è una successione di avvenimenti principali («Il primo atto va dall'avvenimento di partenza all'avvenimento principale; nel secondo atto, l'avvenimento principale del primo si trasforma in un avvenimento di partenza [e così fino alla fine *N.d.A.*]»). In MEI 129, invece, Vasil'ev sostiene chiaramente che «i nodi non sono avvenimenti principali. In realtà l'avvenimento principale è uno solo, e il suo fuoco si riflette nei nodi». Forse l'oscillazione dipende dal fatto che le lezioni di Vasil'ev sono la trascrizione di un intervento orale, dove a volte si rinuncia al linguaggio esatto per comunicare facilmente con l'uditorio. Sulla terminologia di Vasil'ev, cfr. Raissa Raskina, *Vasil'ev e il potere della parola*, <<https://isoladellapedagogia.wordpress.com/open-vasiliev/vasil%E2%80%99ev-e-il-potere-della-parola-di-raissa-raskina/>> (ultima consultazione: 02/04/2020).

Il passaggio dall'avvenimento di partenza all'avvenimento principale è il cardine del dramma scritto da un autore di qualsiasi epoca e va sempre colto con oggettività. A prescindere allora dal sistema recitativo che si usa, non capiterà mai che manchi questa struttura drammatica di base fondamentale. I sistemi teatrali si differenziano, invece, per il modo in cui si realizza il passaggio e in cui si interpreta la contrapposizione tra due o più agenti sulla scena che, come si è detto, costituisce l'essenza generale di ogni conflitto che è prima o poi destinato a esplodere e risolversi. Le variazioni hanno insomma luogo nella traduzione del dramma scritto nella performance scenica.

Vasil'ev individua due grandi sistemi recitativi, lo psicologico e il ludico, che ha elaborato sulla scia del magistero di Andrej Popov e Michail Butkevich,¹⁰ di Michail Čechov,¹¹ soprattutto di Maria Knebel. Di questa sua insegnante, egli ha curato per esempio la traduzione francese dei due libri *L'Analyse-Action*, i cui capitoli riportano in larga parte delle anticipazioni delle idee del suo discepolo.¹² Come si chiarirà meglio nel seguito del saggio, i due sistemi non sono così radicalmente differenti e trovano anzi molti punti di incontro. Essi identificano semmai due generali modalità per tradurre il dramma in performance, o per animare il conflitto sulla scena.

Avvalendosi dell'immagine degli scalatori che scendono a valle dalla cima di una montagna (*MEI* 119-120), Vasil'ev sostiene che il sistema psicologico ha un andamento discendente e consequenziale. Gli attori individuano nel testo dei moventi psicologici segreti dei personaggi interpretati che porterebbero dall'avvenimento di partenza della nascita del conflitto all'evento principale in cui il conflitto esplose e si risolve. Il motore dell'azione è allora collocato nel passato degli agenti, che determina tutti gli eventi che seguiranno (*MEI* 114, 116, 118-119, 124-125). Riprendendo l'esempio del parricidio, un attore psicologico ipotizza le cause che hanno fatto crescere nel figlio il suo odio verso il padre e le tiene in conto per rendere vive le sue azioni, le sue parole, le sue relazioni verso il genitore. Anche se gli attori sono autorizzati a variare e improvvisare i gesti usati per rappresentare tale dinamica (cfr. *MEI* 180), la traduzione del dramma in performance nel

¹⁰ Il primo è ripetutamente ricordato nei suoi scritti: cfr. *Gioc.* 478, *Lett.* 103, 125-178, 297-300, 350-351, 371-373, e Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., p. 34. Butkevich è invece menzionato solo una volta in Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau en passant par Éros", in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 41-42. Il suo *Verso una filosofia del gioco* – non ancora tradotto interamente dal russo – è però considerato importante nella formazione culturale di Vasil'ev da David Chambers (ed.), *Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde*, transl. by Maxim Krivosheyev, «Stanislavski Studies», IV, 2 (2016), pp. 126-128.

¹¹ Ricordato in *Lett.* 163, 165, 324, 351-354, 377, 383-390.

¹² Maria Knebel, *L'Analyse-Action, en deux livres et quelques annexes*, adaptation d'Anatoli Vassiliev, traduction de Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov, Actes Sud, Arles 2006. Cfr. poi i riferimenti già dati all'inizio della nota precedente per alcuni luoghi in cui la Knebel è ricordata spesso insieme ad Andrej Popov.

sistema psicologico è l'esecuzione esatta del testo di partenza. Essi memorizzano le parole e le azioni dei vari personaggi, concentrando la loro attività creativa nell'immedesimazione delle loro psicologie. Il sistema psicologico è infine paragonato a una «discesa agli inferi» (*MEI* 164). La ragione è che il sistema psicologico studia i moventi psicologici segreti dei personaggi per arrivare a conoscere ciò che si nasconde nel profondo all'animo umano, nell'«io soggettivo», sicché rivela qualcosa che vorremmo sempre nascondere a noi stessi.

Di contro, il sistema ludico ribalta la questione e invita gli attori a seguire un andamento teleologico, ben più libero e improvvisativo. Gli attori devono ora cogliere per primo l'avvenimento principale e usarlo come «prospettiva» della loro costruzione drammatica. Essi non sono allora spinti in avanti dal passato dei personaggi che interpretano o dai loro moventi psicologici segreti e non sono obbligati a rispettare le esatte parole o azioni del testo, bensì si muovono sempre in composizione estemporanea. Fatta salva la consegna del rispetto dei nodi e dell'avvenimento principale, infatti, gli attori sono liberi di creare sul momento le parole, le azioni, i ritmi della scena.¹³ Vasil'ev usa qui l'immagine esplicativa del faro. Come la macchia di luce che esso emana da lontano indica al viandante il punto che deve raggiungere, così l'avvenimento principale costituisce lo «scopo» distante a cui gli attori devono puntare a ogni replica e cercare di ricreare ogni volta da capo, attraverso un atto di volontà (*MEI* 119, 130, 165; cfr. poi *Let.* 46-48 e 120, *Gioc.* 424). Gli attori si trasformano così da «personaggi» in «persone» che assumono una distanza dal ruolo che interpretano e possono di conseguenza concentrarsi su quanto creano sul momento in scena. Stavolta l'analogia esplicativa di Vasil'ev consiste nell'arrampicata. Gli alpinisti-attori devono improvvisare il modo in cui scalare la roccia passando da un costone o «nodo» all'altro, per arrivare infine alla cima dell'avvenimento principale.¹⁴ Diversamente dalla «discesa agli inferi» del sistema psicologico, il ludico compie così un processo di ascesa. Recuperando

¹³ *MEI* 144, 147-148. Su questo punto, cfr. già Michail Čechov, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, a cura di Mala Powers, edizione italiana a cura di Clelia Falletti e Roberto Cruciani, Dino Audino, Roma 2001, pp. 30-31; Michail Čechov, *The Path of the Actor*, edited by Andrei Kirillov and Bella Martin, Routledge, London-New York 2006, pp. 21-23 e 52-54; Maria Knebel, *L'Analyse-Action* cit., pp. 70-86 e 230-250.

¹⁴ *MEI* 119-121, 125-126, 131, 178-181, 184-191, 200-209; *Let.* 273-279, 338-343; Alessio Bergamo, «Qualche informazione su questo libro (e sul suo autore)», in Anatolij Vasil'ev, *A un unico lettore* cit., pp. 418-426; Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, London-New York 2006, spec. pp. 158-168; Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition, ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev*, Actes Sud, Le Mejan 2006, pp. 69-100; Stéphane Poliakov, «Conflits dans la méthode. Les voies actuelles du théâtre d'Anatoli Vassiliev», e Giampaolo Gotti, «L'acteur inversé. Métaphysique de Vassiliev», entrambi in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 26-37; Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafísica de Anatoli Vassiliev: uma formação do ator através da ação verbal e dialética – Platão e Homero*, tesi di dottorato, Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, a.a. 2013-2015, pp. 35-41.

un'ultima volta il caso del parricidio, il sistema ludico lo rappresenta tramite attori che hanno due sole consegne fisse: mostrare il figlio che uccide il padre e rispettare i «nodi» intermedi che l'autore del dramma ha previsto all'interno del testo. Il resto è lasciato alla creatività assoluta degli interpreti.

Non bisogna però pensare che il sistema ludico elimini il conflitto, che rimane sempre al centro del testo. In assenza di una contrapposizione sulla scena tra alcuni agenti, gli attori si troverebbero «in uno stato d'animo piacevolissimo ma incapace di provocare l'azione» (MEI 126; il concetto è esposto più nel dettaglio in MEI 190-191). Il conflitto va semmai sublimato nel gioco, che ha l'aspetto di un contrasto pacifico (= giocoso) tra posizioni differenziate e che porta allo sviluppo di un'attività polifonica. Un attore conduce il dialogo preparando una serie di «trappole» in cui il partner finge di cadere, per esempio lo loda come sapiente per poi attirarlo dentro dei ragionamenti che lo costringono ad ammettere di essere ignorante. A seguito della caduta in questo tranello, che può coincidere con un «nodo» o con l'avvenimento principale del dramma, il personaggio intrappolato muta in modo radicale.¹⁵ Vasil'ev chiama il conflitto sublimato la dialettica dell'«accordo e alternativa» (MEI 145, 164-165, 191). Gli attori concordano sui nodi, sulle «trappole», sull'avvenimento principale, mentre ciascuno recita di divergere dal pensiero altrui, di cadervi e di uscirne trasformato. A trasformazione avvenuta, la divergenza simulata si annulla e rimane solo l'accordo del gioco delle parti (MEI 147).

Dal punto di vista storico, Vasil'ev non legge la distinzione tra lo psicologico e il ludico come una contrapposizione di un sistema tradizionale con uno più innovativo. Egli è anzi dell'idea contraria. Il metodo psicologico e la psico-tecnica che ne discende sono nati meno di due secoli fa ad opera di Konstantin Stanislavskij, laddove invece «quasi tutto il teatro è un teatro di gioco, da Eschilo a Beckett» (MEI 182; cfr. anche *Lett.* 95, MEI 197-198). Da ciò però non segue che il sistema di Stanislavskij sia erroneo. Il processo ludico mantiene infatti tre suoi principi cardine¹⁶: 1) la «reviviscenza», o l'adozione di un lavoro sul testo e sull'attore che consente all'interprete di essere vivo in scena; 2) il concetto di «situazione» di cui gli avvenimenti di partenza e principali sono la specie; 3) la centralità dell'azione.¹⁶ Più che a una contrapposizione, Vasil'ev pensa allora a «una ricostruzione del metodo Stanislavskij», a «una sintesi di teatro psicologico e ludico».¹⁷ Restano però

¹⁵ MEI 135-136, 142, 187, 193-196, Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., pp. 18-19, Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 99-104. Sulla polifonia, cfr. *Lett.* 247-249 e 279-283, Alessio Bergamo, "Qualche informazione" cit., pp. 422-423, Stéphane Poliakov, "Conflits dans la méthode" cit., p. 25.

¹⁶ In merito, cfr. almeno Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, decima edizione riveduta e corretta cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 1996.

¹⁷ MEI 140, 150, 171-173, 189; *Lett.* 256 (da cui è tratta la citazione), Anatolij Vasil'ev, "Ione" e

due importanti differenze. Se l'impianto psicologico narra «storie» che nascono dal passato dei personaggi e implica che la «reviviscenza» rappresenti «corpi concreti» di uomini o donne reali, il ludico costruisce «parabole» che trovano senso nell'avvenire e fanno rivivere i «corpi astratti» delle idee.¹⁸

Vasil'ev ricava dal sistema ludico la conseguenza che il gioco domina la realtà (*Masq.* 37) e che non «può esistere arte seria», perché «ogni grande opera contiene in sé un principio comico».¹⁹ Il teatro si basa certo su un inganno, visto che gli attori ludici fingono di essere quello che non sono. Ma l'«inganno inteso non in senso dispregiativo si chiama gioco» (*MEI* 136).²⁰ La passione dominante del sistema ludico è quindi l'ironia, che crea nell'interiorità degli interpreti e sulla scena un'«immagine allegra» (*MEI* 143). Gli attori fingono di litigare ma in realtà stanno collaborando allo scopo comune dell'avvenimento principale, o ancora sanno dove i loro partner più o meno si dirigeranno, cosa sosterranno, come si trasformeranno, e tuttavia fingono di non saperlo (*MEI* 126-127). Ne nasce così una distanza critica rispetto al proprio ruolo, che libera la vitalità dell'artista e rende l'azione scenica fluida, piacevole da guardare e ascoltare anche per gli spettatori (*MEI* 127, 136).

Inoltre, Vasil'ev aggiunge che la serietà del gioco risiede nella sua capacità di portare a un avanzamento nella conoscenza. Se a dire dell'artista il sistema psicologico vuole che gli attori ripetano un sapere oscuro su se stessi che già possedevano, quello ludico fa sì che essi ne scoprano uno luminoso. Si arriva all'avvenimento principale che era noto, ma – essendo stato trovato in modo estemporaneo – esso «risulta diverso, nuovo» (*MEI* 126). Le sensazioni che si provano sono allora «sentimenti reali», benché in parte pre-figurati nella fase dell'avvenimento di partenza, «perché si tratta di un incontro reale» (*MEI* 129). L'attore raggiunge così una condizione di «trasparenza». Sotto il rispetto relazionale, si ha poi un incontro

“*Menone*” cit., pp. 1 e 4. Analoghe considerazioni sono in *Gioc.* 44, 344, 494-496, *Lett.* 21 (con la n. 8), 324-325, 353-354, 384-385 e 388-389, dove si legge che l'impianto di Vasil'ev è «una sintesi dei sistemi di K.S. Stanislavskij e di Michail Čechov, una sintesi di fisico e metafisico» (*Lett.* 389). Sul tema, cfr. Alessio Bergamo, “Qualche informazione” cit., pp. 406-416 e 433-435; Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition* cit., spec. pp. 150-158; Stéphane Poliakov, “De Stanislavski à Vassiliev. Trouver la voix proper au texte poétique”, in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 45-48; Jonathan Pitches, *Towards a Platonic paradigm of performer training: Michael Chekhov and Anatoly Vasiliev*, «Contemporary Theatre Review», XVII, 1 (2007), pp. 33-36 e 39; Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, pp. 89-104; Giovanna Zanlonghi, “Il teatro verticale di Anatolij Vasil'ev” cit., pp. 222-227; Stéphane Poliakov, *Perspective in acting practice*, «Stanislavski Studies», VIII, 1 (2020), pp. 146-151.

¹⁸ *MEI* 140-141. Sulla distinzione, cfr. Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” cit., pp. 3-4.

¹⁹ Cito il recente intervento di Anatolij Vasil'ev, *Asini grandi e piccoli*, con Dmitrij Volček, trad. it. di Alessio Bergamo, «Sciami», V, 4 (2019), p. 5.

²⁰ Il teatro non è allora ingannevole come la truffa, perché si accetta di lasciarsi ingannare. Cfr. Julia Listengartena, Lyubov Zabolotskaya Weidnerb, *Vasiliev's methodology* cit., p. 15.

con l'ignoto.²¹ Poiché l'esperienza vissuta corrisponde solo vagamente a quella immaginata.

Vasil'ev fornisce molti esempi per spiegare il passaggio dall'avvenimento di partenza a quello principale nel sistema ludico (cfr. *MEI* 116, 131, 165, 178, 186, 207; *Gioc.* 478). L'esemplificazione più eloquente consiste però nel richiamo al conflitto amoroso, al *flirt* che nel saggio *Ho quarant'anni, ma sono di aspetto giovanile* è ritenuto essere il principio cardine di ogni relazione umana, sia individuale, sia sociale, sia estetica.²² Il sentimento chiave che anima la relazione tra attori che costruiscono un conflitto è dunque l'ironia, che crea una complicità segreta. In una schermaglia amorosa, infatti, la donna dice "no" per spronare l'uomo a continuare il conflitto giocoso della seduzione. I «nodi» intermedi potrebbero consistere nel graduale manifestarsi della passione e culminare nell'avvenimento principale della notte d'amore. L'incontro che ha luogo era certo stato immaginato da entrambi gli amanti. Nel momento in cui si verifica, però, esso si mostra nuovo, perché non corrisponde del tutto all'immagine che l'uomo e la donna si erano fatti della loro notte d'amore. Allo stesso modo, gli attori che recitano in modalità ludica in un certo senso "flirtano" anche laddove sembrano entrare in un conflitto molto acceso. Il testo può magari rappresentare un dramma dagli esiti molto violenti. La distanza critica che gli attori prendono dai personaggi che rappresentano permette loro di non farsi tormentare dalle loro psicologie e di concentrare la loro attenzione su cosa accade durante il loro relazionarsi in modo vivo-giocoso sulla scena.

Questa precisazione consente di fare un chiarimento importante. Secondo il pensiero di Vasil'ev, i due sistemi recitativi dello psicologico e del ludico non corrispondono semplicemente a due tipologie di testo differenti, o alla più classica distinzione tra tragedia e commedia. Il fatto che egli consideri come si è visto Eschilo e Beckett un «teatro di gioco» suggerisce che persino *I sette contro Tebe* o *Finale di partita* contengano ironia, comicità, leggerezza. Il sistema ludico non fa che portare in evidenza questi tratti che il sistema di tipo psicologico tende invece a soffocare, enfatizzando il lato nero e tormentoso dei testi drammatici. Lungi dall'essere sinonimo di intrattenimento, il sistema ludico si presenta, in conclusione, come un gioco che genera «un inganno alto, una maniera fantastica di manifestarsi dell'uomo».²³ Esso è la manifestazione dell'essenza dell'essere

²¹ Sul primo punto, cfr. Giampaolo Gotti, "L'acteur inversé" cit., p. 37. Sull'incontro con l'ignoto, cfr. anche *Lett.* 331-333 e 337, *MEI* 144, 150, nonché Anatolij Vasil'ev, *Il teatro è un incontro con l'ignoto*, trad. it. di Flavia Foradini, «Sipario», 511 (1991), pp. 92-94. Sul ruolo della ripetizione, utili le osservazioni di Natalia Isaeva, "Une petit répétition de l'éternité. L'étude dans l'intonation affirmative", in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 58-62.

²² *MEI* 128-132, *Lett.* 236-237 e 282. Il concetto di *flirt* è forse stato ispirato anche da Michail Čechov, *La tecnica dell'attore* cit., pp. 60-61.

²³ La formula felicissima è in *Ho quarant'anni, ma sono di aspetto giovanile* (= *Lett.* 251).

umano, che contiene una forte componente giocosa e ironica, oltre che un incontro con un sapere finora ignoto su se stessi.

Ora, l'interesse di Vasil'ev per i dialoghi platonici deriva dalla sua ipotesi che essi siano costruiti secondo il sistema ludico e non quello psicologico, dunque siano «testi allegri e infantili, leggeri».²⁴ Benché veicolino «idee» profonde,²⁵ essi sono pieni dello humour e dell'ironia che si è vista essere la passione dominante nell'impianto ludico. Un indicatore chiaro è che i personaggi dei dialoghi platonici fingono, ironicamente, di negare l'idea che pure difendono. Se chi studia tali testi «a fini filosofici» non riconosce lo humour, è perché la lettura intellettuale non coglie «la categoria estetica della negazione» che opera all'interno.²⁶ Ne segue che i dialoghi sono costituiti non da personaggi dotati di psicologia, ma da «personaggi-idee» che l'attore deve manifestare con il gioco scenico.²⁷ Chi studia Platone apprende, dunque, le basi di un teatro filosofico serio nei contenuti, ma leggero e umoristico nella forma.

I dialoghi platonici sono poi caratterizzati «da una sorta di risonanza allegra» che Vasil'ev ritiene derivi «dal mito degli androgini, della doppia sessualità». Platone scrive testi in cui i personaggi-idee incarnano un principio maschile e un principio femminile che si alternano in un gioco di seduzione reciproca. I due sessi trovano così un'unità nella divergenza e ciò conferisce al dialogo la dimensione allegra della sensualità.²⁸ Il mito cui Vasil'ev allude è raccontato da Aristofane nel *Simposio* di Platone (189c-193e). Il commediografo afferma che in passato una parte dell'umanità delle origini era costituita da androgini. Dopo che vennero tagliati da Zeus in maschi e femmine, essi iniziarono ad andare in cerca dell'amore della loro metà perduta. Il riferimento al *Simposio* evidenzia che l'esempio della

²⁴ MEI 144. Cfr. poi MEI 170, 177-179, 199, nonché *Gioc.* 227, *Masq.* 87 e Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., p. 35 («Platone utilizza il teatro per bambini, dove la tristezza della vita adulta è assente»). Ulteriori indicazioni in Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 77-97.

²⁵ È opportuno precisare che, con questo termine, Vasil'ev non fa riferimento all'accesso alle forme separate dalla materia che Platone identifica (e.g.) nei libri VII e X della *Repubblica*, nel *Sofista* e nel *Parmenide*. Le "idee" di cui parla l'artista sono qui invece sinonimo di concetti alti e profondi. Siamo dunque distanti dal «teatro delle idee» metafisiche che Platone metterebbe in scena secondo Eric Havelock, *Alle origini della filosofia greca: una revisione storica*, trad. di Liana Lomiento, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 36.

²⁶ MEI 158 e 187. In realtà, la dimensione comica e ironica dei dialoghi platonici è ormai riconosciuta dalla critica storico-filosofica moderna. Cfr. di recente Pierre Destrée, *Platon et l'ironie dramatique*, «Revue de métaphysique et de morale», IV, 80 (2013), pp. 543-556.

²⁷ Su tutto ciò, cfr. in generale MEI 116, 138-139, 144-146, 157-158, 168. Un altro autore che scrive secondo il sistema ludico ed evoca idee astratte è Shakespeare (MEI 116, 140, 192).

²⁸ MEI 174-175. In queste stesse pagine, si ricorda il sorriso allegro e ambiguo della *Gioconda* di Leonardo da Vinci – un autore che anche per altri aspetti influenza Vasil'ev. Rimando qui a Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 129-132.

seduzione tra innamorati che Vasil'ev usa per spiegare l'impianto ludico non è una metafora. Il teatro sarebbe un'esperienza gioiosa e vitale che è a suo avviso prossima all'atto d'amore, dove i due sessi trovano felicità nell'unione reciproca e creano qualcosa di bello, che prescinde da ogni requisito di utilità immediata.²⁹

Sorge però un paradosso. Secondo Vasil'ev, Platone scriverebbe "drammi" il cui avvenimento principale consiste nel manifestare l'astratto col concreto, l'idea col corpo, il divino col mortale, la serietà col gioco.³⁰ Vasil'ev giustifica d'altro canto il paradosso con la sua prassi teatrale. Recitare Platone – ma in generale ogni altro testo – secondo il sistema ludico non vuol dire ridurre a farsa la filosofia o altri argomenti seri. Significa distinguere la parte alta o concettuale, che va recitata con serietà e rigore, dalla parte quotidiana o bassa, dove l'attore può permettersi un registro comico e reagire come personaggio agli stimoli che vengono dal partner (*MEI* 170-171, 198-200). C'è insomma una dialettica in atto. Se i dialoghi di Platone e altri testi ludici sono abitati da «personaggi-idee», il compito dell'attore è recitare i punti alti manifestando l'idea più del personaggio e i punti bassi reagendo più come personaggio che come idea. L'esito del processo è che lo spirito reagisce in modo leggero alle sollecitazioni intellettuali, che altrimenti risulterebbero pesanti/insostenibili.

Tale «mistero» delle idee si manifesta, infine, sia agli attori che agli spettatori, seppure in modi diversi. I primi recitano la «causa del gioco», o l'avvenimento principale che nella scena platonica consiste nella rivelazione dell'idea che sottende al dialogo recitato. I secondi vedono invece la «conseguenza del gioco», alcuni spettatori andando molto oltre nel mistero e vedendo quello che gli attori / Platone hanno visto, altri si fermano a un livello inferiore.³¹ Malgrado le loro differenze certo essenziali, entrambi i gruppi hanno in comune il fatto di esperire a teatro la passione della conoscenza.

Si potrebbe obiettare che suona assurdo pensare che gli attori apprendono le idee. Essi le dovrebbero possedere al massimo grado, per aver studiato il testo platonico. Vasil'ev risponde all'obiezione dicendo che, in realtà, gli interpreti conoscono le idee di un dialogo in modo provvisorio e imperfetto, prima di recitar-

²⁹ Cfr. Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau" cit., p. 44. Al *Simposio*, peraltro, Vasil'ev dedicò un laboratorio mirato nel 1999 (per i dettagli, cfr. Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 75-86 e 108-110).

³⁰ *MEI* 140, 145, 151, 199-200, 207. Cfr. anche *Lett.* 385, con la definizione del teatro come «parola incarnata», il «paradosso dell'interprete» di *Lett.* 388-389, le considerazioni svolte in Anatolij Vasil'ev, Ferruccio Marotti, "Frammenti di un dialogo incompiuto I", in Ferruccio Marotti, Renato Tomasino (a cura di), *Luigi Pirandello: Ciascuno a suo modo. Lezioni di regia di Anatolij Vasil'ev*, Teatro di Roma, Roma 1993, pp. 14-16, su cui Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 28-29, e Giovanna Zanlonghi, "Il teatro verticale di Anatolij Vasil'ev", in Giovanna Zanlonghi, *La regia teatrale nel secondo Novecento. Utopie, forme e pratiche*, Carocci, Roma 2019, p. 234.

³¹ *MEI* 166 e Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., p. 7.

le. Ripercorrendo la composizione dialettica del testo platonico, l'attore fa diretta esperienza della sua componente ideale e, dunque, è attraversato dal processo che ha portato Platone a sedimentare nelle parole il loro contenuto spirituale. Come dunque l'innamorato comprende cosa significa amare quando si trova ad amare, pur avendo immaginato più volte la notte d'amore, così gli attori comprendono davvero cos'è un'idea nel momento in cui evocano l'idea, pur avendola immaginata più volte. Le parole di Vasil'ev sintetizzano bene questo punto ultimo e decisivo:

Perché il loro [degli attori *N.d.A.*] sapere, in realtà, è solo l'immaginazione del sapere, invece in questa situazione [la messa in scena *N.d.A.*] sperimentano concretamente quanto avevano immaginato: anche se immagino l'acqua, so che cos'è solo quando ci casco entro. Anche se immagino un'idea, so che cos'è solo quando ci casco dentro: questo è l'atto della recitazione (*MEI* 139)

Molte delle considerazioni di Vasil'ev colgono con un linguaggio da artista alcuni tratti essenziali della scrittura platonica. Anzitutto, egli dà una prova pratica ed empirica di un'ipotesi teorica formulata da numerosi studiosi di Platone: che i dialoghi possano essere testi teatrali, il cui senso si dischiude in tutto o in parte se si tiene conto anche della loro «teatralità» e non solo delle argomentazioni filosofiche,³² che trova peraltro sostegno nelle fonti antiche che testimoniano che i dialoghi venivano recitati o cantati.³³ L'affermazione di Vasil'ev che i testi platonici «non siano stati scritti per il teatro» (*MEI* 184) – pur consentendo all'attore di prepararsi a quest'arte – è un curioso segno di eccesso di cautela. La sua prassi teatrale fornisce invece un indizio forte a favore dell'audace corrente esegetica che vuole che la scena sia una possibile destinazione dei dialoghi.

La seconda caratteristica essenziale della scrittura platonica colta da Vasil'ev è il suo essere un «gioco». Platone parla espressamente del carattere ludico degli scritti nel *Fedro*, distinguendoli in due tipologie (276b-278b). Da un lato, abbiamo i testi di logografi e retori che offrono un divertimento vuoto, o un piacere da cui non deriva nulla di sapiente. Dall'altro, ci sono gli scritti che veicolano il gioco

³² Cfr. almeno Jerome Eckstein, *The Platonic Method. An Interpretation of the dramatic-philosophic aspects of the Meno*, Greenwood Publishing Corporation, New York 1968; i testi di Thayer e Press in Gerald Press (ed.), *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations*, Rowman & Littlefield, Lanham 1993, pp. 47-59 e 107-127; Diskin Clay, *Platonic Questions: Dialogues with the Silent Philosopher*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 89; Ruby Blondell, *The Play of Character in Platonic Dialogue*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; Lidia Palumbo, *Μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo, Napoli 2008; Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 3-71; Nikos Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2012; i saggi raccolti in Fulvia de Luise (a cura di), *Il teatro platonico della virtù*, Università di Trento, Trento 2017.

³³ Per la documentazione, cfr. Nikos Charalabopoulos, *Platonic Drama* cit., pp. 105-129.

dei discorsi che riflettono sulla giustizia, sul bello, sul bene e su altri argomenti di grave entità, pensati per stimolare la memoria di chi già padroneggia tali temi e per aiutare chi ancora non li conosce ad acquisirne la conoscenza, ponendo questo sapere dentro l'anima attraverso il ragionamento dialettico. Secondo alcuni interpreti, il secondo tipo di scrittura annovera proprio i dialoghi platonici, dove gioco e serietà si amalgamano nell'ibrido del divertimento serio.³⁴ Si può poi ricordare che Platone afferma spesso che le attività importanti sono realizzate con lo stimolo del gioco,³⁵ o che la stessa vita umana è paragonata nelle *Leggi* a un trastullo degli dèi, che va giocata da uomini e donne nel modo più serio possibile.³⁶ Infine, la mescolanza di giocosità e gravità è teorizzata nel *Filebo*. Il dialogo isola il concetto chiave che la vita umana diventa buona o felice se trova una giusta proporzione tra il piacere (= l'elemento ludico) e la mente (= l'elemento serio).³⁷ La scrittura

³⁴ Cfr. in particolare Alexander Aichele, *Philosophie als Spiel: Platon – Kant – Nietzsche*, Akademie Verlag, Berlin 2000, pp. 37-76, Emmanuelle Jouët-Pastré, *Un poème modèle: le jeu de l'écriture du Phèdre aux Lois*, in Francisco Lisi (ed.), *Plato's Laws and its Historical Significance*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2001, pp. 33-40, Michel Narcy, *La lezione di scrittura di Socrate nel Fedro di Platone*, in Giovanni Casertano (a cura di), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2011, pp. 152-156, Maurizio Migliori, *Il disordine ordinato: la filosofia dialettica di Platone*, 2 voll., Morcelliana, Brescia 2013, Andrea Capra, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center for Hellenic Studies, Washington 2014, pp. 185-188. Più sfumate, ma comunque favorevoli all'ipotesi di un Platone che non condanna in blocco la scrittura, le posizioni (*i.a.*) di Franco Trabattoni, *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione in Platone*, La Nuova Italia, Firenze 1993; Giovanni Cerri, *La poetica di Platone: una teoria della comunicazione*, terza edizione aggiornata di *Platone sociologo della comunicazione*, ARGO, Lecce 2007, pp. 99-125; Øyvind Rabbås, *Writing, memory, and wisdom: the critique of writing in the Phaedrus*, «Symbolae Osloenses», LXXXIV, 1 (2010), pp. 26-48; Agustina Arrarás, *Del juego serio y no tan serio en Fedro y Encomio de Helena*, in Rodrigo Sebastián Braicovich, Pilar Spangenberg (eds.), *Conocimiento, ética y estética en la Filosofía Antigua*, Asociación Argentina de Filosofía Antigua, Santa Fe 2015, pp. 8-14. Una corrente esegetica si spinge ancora oltre, supponendo che lo "scrivere nell'anima" sia un riferimento alle dottrine non-scritte trasmesse per via esoterica da Platone nell'Accademia – così *i.a.* Thomas Alexander Szlezák, *Platone e la scrittura della filosofia*, trad. it. di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 1988, e Giovanni Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle "dottrine non scritte"*, Bompiani, Milano 2010. Dal momento però Vasil'ev non è conoscenza delle (o ignora le) dottrine non-scritte, non discuterò oltre il tema in tal sede.

³⁵ *Repubblica* IV 425a, VII 536d-537a, VIII 558b; *Politico* 268a-e, 308d; *Parmenide* 137b; *Leggi* I 643b-d, I 649d-650b, II 653a, II 656b-c, II 671d-672a, III 685a-b, V 769a, VII 793d-794c, VII 796b-d, VII 797a-798d, VII 816e-817a, VII 819a-820d, VII 829b-830e, VIII 834d-e, *Epinomide* 991b e 992b-c.

³⁶ I 644d-645c, VII 803c-804b. Cfr. qui Claude Gaudin, *Humanisation de la marionnette. Plato, Leg. I 644C-645D; VII 803C-804C*, «Elenchos», 23 (2003), pp. 271-295; Dorothea Frede, "Puppets on strings: Moral psychology in *Laws* Books 1 and 2", in Christopher Bobonich (ed.), *Plato's Laws: A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 108-126; Marcus Folch, *The City and the Stage. Performance, Genre, and Gender in Plato's Laws*, Oxford University Press, Oxford 2015. In generale, sulla centralità della nozione di "gioco" nelle *Leggi*, cfr. Emmanuelle Jouët-Pastré, *Le jeu et le sérieux dans les Lois de Platon*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2006.

³⁷ Cfr. spec. 20b-22e con almeno Sylvain Delcomminette, *Le Philèbe de Platon: introduction à l'aga-*

platonica riflette così al suo interno un equilibrio che l'essere umano deve trovare in sé, qualora intendesse vivere felicemente e desiderasse non farsi schiacciare dal peso del pensiero puro, che va temperato dalla leggerezza.

Un ultimo tratto essenziale che Vasil'ev coglie in Platone è la descrizione di eros quale via privilegiata per arrivare all'idea. Sono noti, infatti, il discorso della sacerdotessa Diotima nel *Simposio* (201d-212d) e la palinodia di Socrate nel *Fedro* (243e-257b). L'uno e l'altra descrivono la passione erotica come il punto di partenza per un'ascesa dal corporale al divino. Più nello specifico, Vasil'ev coglie il punto centrale che eros consiste in un creare o un «partorire» nel bello. Diotima considera ciò la massima aspirazione di ogni essere vivente, che tuttavia è realizzata secondo gradi e condotte di vita diverse.³⁸ Discutibile è solamente l'importanza eccessiva data da Vasil'ev al mito dell'androgino, per qualificare il gioco della scrittura platonica e la sua erotica. Il racconto è criticato da Diotima (205d-206a), come Aristofane non manca di rilevare (212c) perché incompleto. L'affermazione che eros è la spinta a cercare la propria metà è smentita dal fatto che uomini e donne amano più di ogni altra cosa il bene, tanto che per ottenerlo sono disposti a lasciarsi mutilare ancora di più.³⁹ Per il resto, la prospettiva di Vasil'ev è per il resto pertinente sul piano filologico e testuale, oltre che nella sua concreta pratica artistica.

Si può dunque concludere questa prima parte con l'osservare che il regista e pedagogo russo arriva, per intuizione, sia a trarre delle conclusioni corrette che gli specialisti possono dimostrare in modo più analitico con lo studio di Platone, sia a difendere l'ipotesi della “teatralità” dei dialoghi platonici con buoni argomenti. Ma Vasil'ev apre anche alcune piste di ricerca promettenti, tra cui quella seguente. L'abitudine a leggere i dialoghi di Platone come trattati in forma dialogica ci ha spinto a dare priorità alla parola, ha generato la propensione a cercare nello scritto una data tesi. Il presupposto tacito di questa concezione è che il sapere passa solo per il piano discorsivo. Il riconoscimento di una struttura ludica nei dialoghi di Platone mostra, invece, che in un testo dialogico è forse più importante il

thologie platonicienne, Brill, Leiden 2006.

³⁸ *Simposio* 206c-212b. La bibliografia sull'eros platonico è sterminata. Mi limito qui solo a rinviare allo studio imprescindibile di Kurt Sier, *Die Rede der Diotima. Untersuchungen zum platonischen Symposium*, Teubner, Stuttgart-Leipzig 1997, e ai più recenti Maria Michela Sassi, *Eros come energia psichica. Platone e i flussi dell'anima*, in Maurizio Migliori, Linda Napolitano Valditara, Arianna Fermani (a cura di), *Interiorità e anima. La psychè in Platone*, Vita & Pensiero, Milano 2007, pp. 275-292, e Mary Nichols, *Socrates on friendship and community: reflections on Plato's Symposium, Phaedrus, and Lysis*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

³⁹ Per approfondire, cfr. Kurt Sier, *Die Rede der Diotima cit.*, pp. 214-219, Alessandra Fussi, *Tempo, desiderio, generazione. Diotima e Aristofane nel “Simposio” di Platone*, «Rivista di Storia della Filosofia», LXIII, 1 (2008), pp. 1-27, Marcia Dobson, John Riker, “Aristophanes' Myth of Eros and Contemporary Psychologies of the Self”, in Vanda Zajko, Ellen O'Gorman (eds.), *Classical Myth and Psychoanalysis*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 295-296.

non-dicibile, o meglio l'idea che si riesce a far emergere con la relazione degli attori che giocano attraverso i personaggi che interpretano. Studiare Vasil'ev aiuta a comprendere meglio Platone e, viceversa, Platone giova a conoscere di più l'arte di Vasil'ev.

2. I «misteri» dei «personaggi-idee» del *Menone* e dello *Ione*

Passo ora alla ricezione più specifica del *Menone* e dello *Ione*, che Vasil'ev considera essere essenziali per apprendere i fondamenti dell'arte del teatro.⁴⁰ Tale indagine permetterà, per un verso, di precisare e delucidare meglio alcuni punti della sua poetica teatrale, così come di spiegare perché questi due dialoghi risultano per lui tanto interessanti. Per un altro, però, sottolineerà che è qui che Vasil'ev compie forse alcune sovra-interpretazioni di Platone.

2.1. *Lo schiavo di Menone e l'immortalità dell'anima*

L'interesse di Vasil'ev si rivolge non al *Menone* nel suo complesso, bensì a un frammento: il dialogo di Socrate con lo schiavo ignorante di geometria, a cui è richiesto di calcolare la lunghezza del lato di un quadrato di otto piedi di superficie. La conversazione è orientata a mostrare che la conoscenza è un atto di reminiscenza, più nello specifico che conoscere significa ricordare ciò che le anime avevano appreso in una vita precedente, ma che hanno dimenticato dopo essersi incarnate (82a-86c).⁴¹ Il dialogo ha luogo dopo che Menone ha visto confutate le sue proposte di definizione dell'essenza della virtù e ha constatato di essere ignorante sull'argomento (71d-79e). Alla sollecitazione di Socrate di ricominciare l'indagine e scoprire quel che non sa, egli reagisce con un paradosso (80d-e):

E in che modo, Socrate, cercherai ciò che non sai assolutamente che cosa sia? Quale delle cose che non sai ti proporrà di cercare? E se per caso t'imbatterai felicemente in essa, come saprai che è ciò che non conoscevi?⁴²

⁴⁰ Il dettaglio è in Anatolij Vasil'ev, "*Ione*" e "*Menone*" cit., pp. 25 («Sia *Ione* che *Menone* sono testi che riguardano da vicino la nostra professione») e 27 («Di solito, inizio il lavoro su Platone da questi due dialoghi perché entrambi vertono su alcuni concetti imprescindibili per prendere coscienza di sé e della propria professione»). Una sintesi delle lezioni su questi due dialoghi è in Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 58-77.

⁴¹ Questa è l'interpretazione condivisa dagli interpreti. Fanno eccezione Jerome Eckstein, *The Platonic Method* cit., pp. 31-59, e Theodor Ebert, "The Theory of Recollection in Plato's *Meno*: Against a Myth of Platonic Scholarship", in Michael Erler, Luc Brisson (eds.), *Gorgias-Menon*, Academia, Sankt Augustin, 2007, pp. 184-198.

⁴² La traduzione è di Giuseppe Cambiano, *Dialoghi filosofici di Platone*, vol. I, UTET, Torino 1970, p. 489. Sul paradosso di Menone, cfr. i.a. Dominic Scott, *Plato's Meno*, Cambridge University Press,

La tesi che conoscere significa ricordare un sapere già noto mira a confutare il paradosso di Menone. Lo schiavo ignora la geometria, ma è convinto di poter risolvere per ben due volte il problema geometrico (82e, 83e). Guidato dall'interrogare di Socrate, però, che confuta queste definizioni, egli prima ammette di ignorare la soluzione (84a-d), come Menone ignorava le virtù,⁴³ per poi riuscire a trovarla. Essa è un numero incommensurabile, trattandosi della radice quadrata di otto piedi ($2\sqrt{2}$).

Vasil'ev applica la sua distinzione tra impianto psicologico e impianto ludico per mostrare che vi sono due interpretazioni del dialogo. La psicologica vuole che l'avvenimento di partenza sia la sicumera dello schiavo e il suo sentirsi libero da dubbi, che il conflitto dipenda dall'attacco di un Socrate pieno di incertezze alla sua presunzione di sapere, infine che l'avvenimento principale risieda nello schiavo che si scopre ignorante e nella fine del conflitto con la scoperta del numero incommensurabile. L'interpretazione psicologica vuole così che il *Menone* rappresenti uno scontro tra un insegnante e un allievo (*MEI* 120), da cui discende un contrasto tra due idee di libertà. Lo schiavo che pensa di essere libero da dubbi è in realtà servo della sua tracotanza, mentre Socrate che è schiavizzato dalle incertezze è l'unico libero (*MEI* 118). La lettura di tipo psicologico offre uno spaccato solo morale, quasi sociologico: il cuore del testo sarebbe la critica alla sicumera dei falsi sapienti. Sul piano della recitazione, infine, l'interpretazione mostra un Socrate preso da due conflitti. Il primo è quello con lo schiavo che presume di sapere la geometria. Il secondo conflitto è con Menone, che assiste come spettatore al dialogo di Socrate con lo schiavo e sfida il filosofo a dimostrargli che la conoscenza sia un atto di reminiscenza (cfr. qui il passo 82a-b). La conflittualità ha termine, secondo la lettura psicologica, quando i due personaggi arrivano a conoscere ciò che era prima ignorato (*MEI* 120-121).

Vasil'ev ritiene però che questa esegesi renda la recitazione del *Menone* del tutto impraticabile e coglie solo il lato visibile del *Menone*. L'impianto ludico rivela, di contro, che c'è anche un piano giocoso, pedagogico, invisibile in azione, che si manifesta spostando l'avvenimento principale su un piano più profondo. Sia la confutazione delle prime definizioni dello schiavo, sia la reminiscenza di quanto già appreso prima dell'incarnazione veicolano un'idea misteriosa: l'immortalità dell'anima (*MEI* 118, 132-137). Quando infatti lo schiavo arriva alla scoperta del numero incommensurabile, egli esperisce un numero «infinito», *i.e.* a detta di Vasil'ev un numero «immortale». Ciò che ha l'infinità è anche caratterizzato dall'immortalità. Sotto una nozione geometrica si nasconde allora un ente informe

Cambridge 2005, pp. 75-91, e Gail Fine, *The Possibility of Inquiry. Meno's Paradox from Socrates to Sextus*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 69-103.

⁴³ Su questo punto, cfr. Hugh Benson, "Meno", *the Slave Boy and the Elenchos*, «Phronesis», XXXV, 2 (1990), pp. 137-144.

o un innominabile, che Vasil'ev chiama Dio, e l'attore che invoca il numero incommensurabile fa esperienza emotiva dell'eterno, rivelando a sé e ad altri che l'anima ha l'immortalità. Solo un ente immortale può infatti entrare in contatto con qualcosa di immortale.⁴⁴ L'avvenimento principale del *Menone* consiste così nel recupero del ricordo dell'immortalità con il gioco del teatro e nell'insegnamento pedagogico che si deve imparare a riconoscere in un problema geometrico un senso concreto o sacrale, che «rende tutto molto più complesso ed esige una seria consacrazione delle persone a questo mistero» (*MEI* 145). Tale esperienza iniziatica è infine qualificata come giocosa perché non ha alcun intento edificante. Gli attori che recitano in modo ludico trovano senso e appagamento nel gioco stesso, che in questo caso si fa anche portatore di un'entità incomprensibile.

Vasil'ev ritiene poi semplicistico pensare che avvenga un primo conflitto tra un Socrate sapiente che insegna la geometria allo schiavo e un altro conflitto con un Menone ammaestrato alla teoria della reminiscenza (*MEI* 124). Verbi come “insegnare”, “dimostrare”, “convincere” non qualificano in modo esatto l'esperienza che ha luogo sulla scena del dialogo. Socrate non insegna nulla, né dimostra, né convince su alcunché, ma aiuta gli altri a trovare la verità in se stessi. Non è un caso che il *Menone* sia accostato da Vasil'ev al messaggio dei Vangeli. Il dialogo di Platone sarebbe simile al racconto evangelico perché è l'opera di un uomo che non scrive, ma trascrive una verità alta che si trasmette per rivelazione.⁴⁵ Il conflitto del *Menone* è dunque sublimato in un gioco che attiva negli interlocutori un processo di acquisizione di una conoscenza rivelata mediante azione e relazione. L'interrogare socratico fa soltanto sì che lo schiavo e Menone apprendano da soli che l'anima è immortale.⁴⁶ Socrate è dunque «una sorta di artigiano di Dio» (*MEI* 155): un mediatore che aiuta a ricordare da sé delle verità divine che sono già presenti nell'interiorità.

È poi sbagliato dire, sempre secondo Vasil'ev, che Menone sia «spettatore» del

⁴⁴ *MEI* 136-138, 141. Sull'importanza del disegnare le figure nel dialogo tra Socrate lo schiavo, cfr. Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” cit., pp. 27-31. Vasil'ev argomenta a favore dell'immortalità dell'anima anche in *Lett.* 196, senza però richiamare Platone.

⁴⁵ *MEI* 142-143, 151 e Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” cit., pp. 4, 7 e 32. Complice di questa lettura è il fatto che Vasil'ev pensa che il teatro sia un tramite tra dio e la vita, dunque un rito. Cfr. *Lett.* 340 e *Masq.* 15; Anatolij Vasil'ev, *Theatre as Monastic Community. An Interview*, «*Theaterschrift*», 1 (1992), pp. 62-67 e 75-76; Anatolij Vasil'ev, “Incontro con Anatolij Vasil'ev”, in Aa., *Giorgio Strehler o la passione teatrale*, Ubulibri, Milano 1998, pp. 31-32; John Freedman, *Moscow Performances. The New Russian Theatre 1991-1996*, Routledge, London-New York 1997, p. 162.

⁴⁶ *MEI* 147, 149-151, 155-156. Valorizzano bene questo aspetto Daniel Devereux, *Nature and Teaching in Plato's “Meno”*, «*Phronesis*», XXIII, 2 (1978), pp. 118-126, e Gregory Vlastos, “*Anamnesis in the Meno*”, in Gregory Vlastos, *Studies in Greek Philosophy. Vol. 2: Socrates, Plato and their Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 157 («[anamnesis is] any enlargement of our knowledge which results from the perception of logical relationship»), e Gail Fine, *The Possibility of Inquiry* cit., pp. 114-118.

dialogo tra Socrate e lo schiavo, come vuole l'interpretazione psicologica. Anche questo personaggio-idea è infatti dentro l'azione del dialogo, perché la sua attività consiste nel lasciarsi poco alla volta convincere da Socrate che lo schiavo conosce ricordando e che ogni atto conoscitivo è, per estensione, un atto di reminiscenza (*MEI* 139).

Infine, Vasil'ev ritiene che l'impianto ludico sottolinei che l'ignoranza dello schiavo e di Menone è simulata. Se gli attori rendono viva la manifestazione dell'immortalità delle anime, con la scoperta del numero incommensurabile e della reminiscenza, è perché usano l'ironia e sanno che è questa conoscenza che la loro recitazione deve trasmettere. Essi dunque sublimano nel gioco il conflitto tra sapienza e ignoranza. Lo schiavo finge di non sapere la soluzione al problema geometrico che sa e lo stesso vale per Menone, che simula di ignorare la reminiscenza che esperisce a ogni replica sulla scena. Persino Socrate conosce, pur professando di non sapere, perché lo professa per ironia. È difatti evidente che egli non potrebbe guidare gli altri a ricordare la verità, se non la ricordasse per primo.⁴⁷ Il gioco dell'ironia risulta evidente, per Vasil'ev, laddove si vede Socrate commentare che lo spaesamento dello schiavo che si scopre ignorante della soluzione del problema geometrico è un bene (84a-c), perché tale insipienza è un primo passo per essere messi nelle condizioni di ricordare l'immortalità dell'anima. L'umorismo della situazione dipende dalla sua sfida al senso comune. Dire che per raggiungere il bene del sapere bisogna prima cadere nell'ignoranza è un po' come dire che per poter raddrizzare una gamba occorre prima romperla.⁴⁸ L'episodio comico resta comunque sempre finalizzato a enfatizzare il mistero dell'immortalità.

È utile precisare che Vasil'ev pensi che l'arte della recitazione sia a sua volta una reminiscenza. Gli attori conservano nella loro memoria la nozione che l'anima è immortale, e tuttavia la conoscono appieno quando, evocando questo mistero sulla scena, ne fanno diretta esperienza su di sé.⁴⁹ Il concetto è ribadito ne *Lo schiavo del Menone*, intervento presentato a Wroclaw nell'aprile 1993 (= *Lett.* 389-391). Vasil'ev sostiene di aver compreso il dialogo e i suoi misteri «perché nell'affrontarlo mi sono comportato come lo schiavo di Menone». E aggiunge che tale experien-

⁴⁷ *MEI* 121, 125-127, 135-136, 141-143, 148-149, 155-156, 165-166, 191-196, 203-204. Sulla tesi paradossale della sapienza di Socrate, vale citare parte dell'estratto di *MEI* 156: «È dato che solo chi ne conosce la risposta può porre una buona domanda, evidentemente Socrate conosce il mistero dell'immortalità dell'anima». *Mutatis mutandis*, anche Thomas Alexander Szlezäk, *Platone e la scrittura* cit., pp. 250-258, riconosce a Socrate questo sapere.

⁴⁸ *MEI* 195-196, 204. La confutazione è ritenuta decisiva da Cristina Ionescu, *Elenchus, Recollection, and the method of hypothesis in the Meno*, «Plato Journal», 17 (2017), pp. 9-29.

⁴⁹ *MEI* 137-138. Non è chiaro se Vasil'ev creda nell'immortalità dell'anima, oppure parli in senso metaforico. La prima ipotesi sembra più credibile, almeno se si guarda alle asserzioni che suggeriscono una sua fede nel soprannaturale. Cfr. e.g. *MEI* 162: «ALLIEVO: Se non si crede in Dio, come si fa? VASIL'EV: Verrà col tempo, non ti preoccupare».

za è qualcosa di molto simile al pensiero di Michail Čechov, quando dice che le immagini dei personaggi che intende interpretare gli ritornano alla memoria «non solo nel silenzio serale, ma anche di giorno, quando brilla il sole, e per la strada rumorosa, e tra la folla, e tra le faccende di ogni giorno». In altri termini, Vasil'ev ritiene che l'immortalità dell'anima del *Menone* vada sempre riscoperta, è una delle tante immagini che si comprende davvero tramite un processo che ravviva le idee memorizzate.⁵⁰ Il parallelo testuale spiega perché questo dialogo platonico sia tanto importante. Vasil'ev pensa che la reminiscenza del *Menone* sia un principio diffuso in tutte le parti del teatro (pedagogia, recitazione, drammaturgia, ecc.), perché pur nella loro diversità queste sono accomunate dal far dipendere la vivezza dell'azione scenica dal ruminare della memoria volontaria.

L'interpretazione di Vasil'ev coglie certamente nel segno per la sua tesi che il dialogo ha tra i suoi obiettivi il collegare l'esperienza dell'immortalità delle anime all'atto della reminiscenza. Socrate nota incidentalmente, infatti, che il suo dialogo con lo schiavo prova che la nostra psiche è immortale, giacché si è ridestata una conoscenza che era presente da sempre.⁵¹ Anche la prova che l'anima è immortale perché può pensare un numero infinito trova riscontro nell'accenno che la reminiscenza accade perché il soggetto è «congenere» a questo suo oggetto eterno (81c-d). Tale argomento viene impiegato con questo medesimo fine nel *Fedone* e, in parte, nel *Fedro*.⁵² La prospettiva di Vasil'ev che la verità dell'immortalità dell'anima si coglie attraverso la ripetizione della reminiscenza ha infine riscontro nella

⁵⁰ *Let.* 390. Il concetto ritorna in *Gioc.* 396, *Masq.* 127 e 131, Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., pp. 32-33, Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau", in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., p. 43. Non sono riuscito a trovare l'esatta citazione di Vasil'ev da Čechov, ma una formula simile si trova in Michail Čechov, *La tecnica dell'attore* cit., p. 14.

⁵¹ Cfr. 86b. Dominic Scott, *Plato's Meno*, pp. 112-118, sottolinea però la debolezza di questo argomento platonico, arrivando persino a supporre che Platone lo costruisce debole per distanziarsene. Così anche Theodor Ebert, *Plato's Theory of Recollection reconsidered: an Interpretation of Meno 80a-86c*, «Man and World», VI (1973), pp. 177-180, e Roslyn Weiss, *Virtue in the Cave: Moral Inquiry in Plato's Meno*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 64-126, che dubitano anche dell'adesione di Socrate al metodo della reminiscenza. *Contra* qui Gail Fine, *The Possibility of Inquiry* cit., pp. 148-152. Di contro, Geoffrey Lloyd, *The "Meno" and the Mysteries of Mathematics*, «Phronesis», XXXVII, 2 (1992), pp. 178-182, si avvicina ai risultati di Vasil'ev, laddove sostiene che il *Menone* è un dialogo iniziatico.

⁵² *Fedro* 73c-77b e *Fedone* 249b-250c, con Yvon Lafrance, *Les puissances cognitives de l'âme: la réminiscence et les formes dans le Ménon (80a-86d) et le Phédon (73e-77a)*, «Études Platoniciennes», 4 (2007), pp. 239-252, Franco Ferrari, "L'esperimento maieutico e la concezione dell'anamnesis nel *Menone* di Platone", in Massimo Adinolfi, Massimo Donà (a cura di), *Trovarsi accanto. Per gli ottant'anni di Vincenzo Vitiello*, InSchibboleth, Roma 2017, pp. 343-354, e Franco Trabattoni, *Reminiscência e metafísica em Platão*, «Archai», 26 (2019), pp. 1-16. In parte anche Gregory Vlastos, "Anamnesis" cit., pp. 164-165. *Contra* Norman Gulley, *Plato's Theory of Recollection*, «The Classical Quarterly», IV, 3/4 (1954), pp. 194-213, Harold Tarrant, *Recollecting Plato's Meno*, Bloomsbury, London 2005, pp. 35-54, Dominic Scott, *Plato's Meno* cit., pp. 104-105, e Luc Brisson, "La rémini-

distinzione platonica tra opinione vera e scienza. L'una indica un sapere corretto, ma provvisorio e incapace di giustificarsi da sé, mentre l'altra consisterebbe nella conoscenza divenuta stabile/inconfutabile perché ormai ripetuta più volte (85c, 86a, 96d-98b).

Al contempo, l'interpretazione "mistica" di Vasil'ev funziona solo entro la cornice di questo frammento. Il seguito del *Menone* – che non è toccato da Vasil'ev – sembra invece mostrare che il discorso sulla reminiscenza sia più una digressione metodologica: un esempio di come la ricerca di ciò che non si sa con verità, ma è conservato nella memoria, debba procedere. Non a caso, Socrate tenderà di volgere questo metodo verso la virtù (86c). Ma davanti alla ritrosia di Menone di continuare in questa direzione e alla sua richiesta di sapere se la virtù sia insegnabile (86c-89b), egli sarà costretto a ricorrere al compromesso dello studio basato sull'ipotesi, che non ha buon esito (100a-b)⁵³ e tuttavia forse persuade il suo interlocutore a indagare meglio in futuro.⁵⁴ Il mistero della natura immortale dell'anima è dunque certo importante, ma non ne costituisce il fulcro unico e insieme totalizzante.

2.2. La fusione di arte e talento nello *Ione*

A detta di Vasil'ev, il fatto che il *Menone* sia proteso a far esperire ad attori e spettatori il mistero dell'immortalità dell'anima lo rende «tutto concettuale» (*MEI* 171), o anche «tutto astratto» (*MEI* 202). Il dialogo è pertanto spostato verso la parte alta dell'idea, più che verso quella quotidiana delle vicende umane, che pure viene conservata grazie alla continua presenza dello humour. *Ione* è invece da questo punto di vista più equilibrato, trattandosi in fondo di una conversazione con un artista (cfr. ancora *MEI* 202).

scence dans le *Ménon* (81c5-d5)", in Michael Erler, Luc Brisson, *Gorgias-Menon* cit., pp. 199-203, Roslyn Weiss, *Virtue in the Cave* cit., pp. 185-201.

⁵³ Trovo persuasivo Dominic Scott, *Plato's Meno* pp. 131-140. Altre letture che considerano il dialogo con lo schiavo come una digressione metodologica sono quelle di Jerry Bedu-Addo, *Recollection and the Argument 'From a Hypothesis' in Plato's Meno*, «The Journal of Hellenic Studies», 104 (1984), pp. 1-14, Hugh Benson, *The Method of Hypothesis in the Meno*, «Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy», XVIII, 1 (2003), pp. 95-143, Aldo Brancacci, *Coscienza e reminiscenza. Dall'Apologia al Menone*, in Maurizio Migliori, Linda Napolitano Valditara, Arianna Fermani, *Interiorità e anima* cit., pp. 1-9, e David Sedley, Anthony Long (eds.), *Plato: Phaedo and Meno*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. XVII-XXI.

⁵⁴ Così Maurizio Marin, *Socrate, il maestro della verità nell'anima: analisi del dialogo con lo schiavo Menone*, in Mario Maritano, Miran Sajovic (a cura di), *Docere et discere. La figura del maestro nella formazione scolastica del mondo antico, pagano e cristiano*, Las, Roma 2012, pp. 77-90, Aniello Montano, *Il metodo ἐξ ὑποθέσεως nel Menone platonico*, in Aniello Montano, *Methodos. Aspetti dei metodi e dei processi cognitive nella Grecia Antica*, Loffredo, Napoli 2014, pp. 194-207 e 214, e Naoya Iwata, *Plato's Hypothetical Inquiry in the Meno*, «British Journal for the History of Philosophy», XXIV, 2 (2016), pp. 194-214.

Il dialogo rappresenta un conflitto – sempre sublimato attraverso il gioco – tra Socrate e il rapsodo Ione, che dibattono sulle cause che consentirebbero al secondo di recitare benissimo i canti di Omero, ma non quelli di altri poeti. In generale, Vasil'ev non vede in loro due uomini, bensì due «personaggi-idee», come già accadeva nel *Menone*. Egli riconosce in Ione l'incarnazione della attività della recitazione, comune sia al rapsodo che all'attore teatrale, mentre in Socrate vede incarnarsi la ragione che ridimensiona le pretese spesso eccessive dell'artista (*MEI* 152-153). Dal punto di vista strutturale, Vasil'ev ritiene poi che lo *Ione* si divida in due parti.

La prima (530a-536d) si conclude con un lungo monologo di Socrate che sostiene che Ione recita benissimo Omero per ispirazione divina, più che per un sapere consapevole, e usa la felice metafora del magnete. Come questa pietra attrae a sé i pezzi di ferro, che a loro volta diventano magnetici e portano a sé altri pezzi di ferro, così le Muse ispirano il poeta, che a sua volta ispira il rapsodo o l'attore, che infine fa presa ispirata sul pubblico.⁵⁵ Secondo Vasil'ev, il succo di questa sezione è la volontà di Platone di distinguere l'uomo divino o di talento, che recita appunto per ispirazione, dall'uomo d'arte o dotato di tecnica, che lo fa per un sapere consapevole e autonomo (*MEI* 153-154). Socrate include Ione nella prima categoria antropologica. L'incapacità del rapsodo di recitare bene i poeti diversi da Omero e la sua inettitudine a capire dove i versi omerici si esprimono meglio o peggio dei componimenti che vertono sugli stessi argomenti (mantica, medicina, ecc.) dimostrano che la sua recitazione non deriva da tecnica, ma solo dal talento.⁵⁶ In caso contrario, Ione dovrebbe saper recitare con competenza *tutta* la tradizione poetica e non un suo unico rappresentante.⁵⁷

⁵⁵ 533c-536d, *MEI* 163. Essenziale sull'argomento è Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, CLUEB, Bologna 2005, pp. 207-233. Utile anche Carlo Brillante, *Il cantore e la musa: poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, ETS, Pisa 2009, pp. 224-246, e Shuanghong Wange, *The Muses' Rhapsodes: The Analogy of the Magnetic Stone in Plato's Ion*, in Rick Benitez, Keping Wang, *Reflections on Plato's Poetics* cit., pp. 137-149.

⁵⁶ Cfr. però una contrapposizione meno netta tra ispirazione e arte in Carolina Delgado, *Miradas en averso y reverso: 'inspiración' y technē en el Ión platónico*, «Myrtia», 31 (2016), pp. 83-102

⁵⁷ Cfr. 531a-c e 536d-541e, con Roberto Velardi, *Enthousiasmòs, Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1989, pp. 43-71, Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit., pp. 171-205, Suzanne Stern-Gillet, *On (Mis)interpreting Plato's "Ion"*, «Phronesis», XLIX, 2 (2004), pp. 169-201, Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002, pp. 39-44, Stephen Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 167-179, e Nicolas Lema Habash, *Lack of Technē and the Instability of Poetry in Plato's Ion*, «Classical World», CX, 4 (2017), pp. 491-521. Vasil'ev analizza questi passi in *MEI* 159-160, 169-170, 186-188, 206-207. In *MEI* 171 e 180-181, egli accenna anche all'argomento di Socrate (534d-535a) basato su Tinnico di Calcide: un poeta che seppe comporre un unico splendido peana e fece malissimo il resto. A suo dire, questo è un caso empirico di artista

La seconda parte dello *Ione* (536d-542b) è una ripetizione con alcune varianti dei contenuti della prima. Socrate confuta i tentativi del rapsodo di negare che non è per ispirazione che recita Omero, giacché egli si intende benissimo delle discipline toccate dai versi omerici. Il *focus* dei due interlocutori si concentra soprattutto sull'arte della strategia (540d-541e). Ione dice che sarebbe assolutamente capace di guidare gli eserciti alla vittoria, se solo i capi delle città elleniche gli consentissero di farlo. Vasil'ev identifica la base di questa sua presunzione di sapere nel seguente "ragionamento". Poiché Ione influenza potentemente con la sua recitazione le masse degli uomini, allora egli crede anche di saper esercitare una forte influenza sugli eserciti e vincere così le battaglie. Ciò è tuttavia un assurdo, e Socrate ha buon gioco a rivelare l'illogicità della sua pretesa.⁵⁸ Ne segue che la recitazione è un'arte senza oggetto, la «meno concreta» tra quelle esistenti, perché non si intende di ciò di cui parla (*MEI* 172). Ione deve scegliere: o ammette di essere un uomo ingiusto, perché millanta il possesso di una tecnica che non ha, oppure accetta di saper recitare per divina ispirazione o follia. È chiaro che, posto così il dilemma, il rapsodo non può che optare per la seconda scelta (541e-542).

Le conclusioni che Vasil'ev ricava dall'analisi del dialogo si basano di nuovo sul concetto di personaggio-idea. A seconda che spostiamo l'attenzione sulla parte concreta o sulla parte eidetica di Ione, si ricavano due interpretazioni molto diverse del dialogo. Se si vede il rapsodo come personaggio, è evidente concluderne che Platone costruisce un gioco che deride l'artista che pretende di sapere quel che non sa ed è riluttante ad ammettere di essere folle. Lo *Ione* aiuta dunque gli attori ad assumere «una certa ironia, una certa leggerezza» in ciò che fanno (*MEI* 153), o – ricorrendo alla categoria estetica della negazione – riconosce l'ispirazione divina per renderli sempre più grandi di quello che sono e far loro sentire quanto sono piccoli.⁵⁹ Essere ispirati non è infatti un pregio, perché è una condizione inferiore alla tecnica ed ha un principio estrinseco (= le Muse), non intrinseco (= l'autonomia creativa). Vasil'ev pensa allora che Socrate guardi con un sorriso Ione e finga di ammirarlo, quando riconosce la sua grandezza nell'ispirazione (*MEI* 160). Dal ridimensionamento giocoso dell'attività artistica, discende un invito a non comportarsi come certi personaggi di teatro e cinema (Ronald Reagan, Nikita Michalkov), che presero troppo sul serio la loro abilità di influenzare gli esseri umani, tanto da buttarsi in politica come il rapsodo Ione nella strategia (*MEI* 152-158).

che scrisse per ispirazione un capolavoro e per mancanza di tecnica le altre opere. Vasil'ev ricorda i paralleli moderni con l'autrice di *Besame mucho* e l'autore della *Marsigliese*.

⁵⁸ *MEI* 152-153 e 172-174, ma in particolare 153: «siccome l'arte ha la possibilità di influenzare gli uomini, ne consegue che il massimo è essere stratega, ma è assurdo».

⁵⁹ *MEI* 162; cfr. anche *MEI* 177-170. Vicina alla lettura di Vasil'ev è quella di Franco Trivigno, *Technē, Inspiration and Comedy in Plato's Ion*, «Apeiron», 45 (2012), pp. 283-313, e Pierre Destrée, *Platon et l'ironie dramatique* cit., pp. 550-552.

Se d'altro canto si sposta l'interpretazione dello *Ione* sul versante dell'idea, la prospettiva si fa più seria. Platone legge con molta ironia la follia divina di Ione, ma non prende alla leggera una questione che resta sottesa e «aperta» nel testo: quale sia l'oggetto dell'arte. La risposta che lo *Ione* suggerisce – e sarà esplicitata secoli dopo da Stanislavskij – è che il suo *proprium* non sia una precisa conoscenza specialistica, che Socrate dimostra essere inaccessibile al rapsodo, bensì l'azione stessa.⁶⁰ Il resto del dialogo si propone invece di affrontare indirettamente la questione se esista un artista che unisce in sé il principio del talento con quello della tecnica, un uomo divino che sia al contempo un uomo d'arte (*MEI* 155-157). Il risultato di questa fusione sarà il genio, che solo pochi hanno raggiunto (*i.a.* Platone, Molière, Dostoevskij), ma a cui tutti debbono per quanto è possibile aspirare, facendo fruttare i talenti che Dio ha dato loro (*MEI* 160, 162, 168-169; *Lett.* 100). Vasil'ev astrae così dallo *Ione* una gerarchia. Al pedice abbiamo il folle ispirato o di talento, che recita bene un unico poeta sulla scia dell'invasamento, ma è inetto sul resto. In mezzo c'è l'uomo d'arte o di tecnica, che sa recitare l'intero repertorio della tradizione poetica grazie ai suoi autonomi sforzi, perché è esperto di che cosa sia un'azione drammatica e come la si renda viva (*MEI* 167-170). All'apice vi è infine il genio, che né erra per eccesso come l'individuo di talento, che pensa che non debba sforzarsi per recitare, né per difetto come il tecnico, che al contrario ritiene che i successi recitativi dipendano solo dalla sua sapienza.⁶¹ Chi è geniale riconosce che esiste una *ratio* divina superiore che lo dota di una natura talentuosa e che questa viene tanto più attualizzata, quanto più l'attore si esercita nello studio e nella tecnica dell'azione (*MEI* 162-163).

La tesi di Vasil'ev che Platone ironizza sul potere delle Muse e al contempo riconosce la supremazia dell'elemento divino nel genio sembra contraddittoria. L'obiezione trova però risposta nel passo molto denso di *MEI* 163: «Socrate è una sorta di musa cattiva che esercita il suo humour non solo rispetto alle muse ma anche rispetto agli altri dèi anticipando l'esistenza di un unico Dio». Vasil'ev distingue dunque le molte divinità che si limitano a ispirare in modo brutto Ione o gli artisti di talento dall'unico Dio che, invece, pretende che donne e uomini d'arte si sforzino di portare a frutto la loro natura divina. Interessante è che, per giustificare questa ipotesi, venga subito dopo richiamato il parallelo con l'*Eutifrone* di Platone. Anche qui Socrate critica in modo ironico gli dèi della tradizione in cui crede il sacerdote Eutifrone e, al contempo, allude a una nuova e diversa concezione del divino (cfr. soprattutto 6a-b, 12e-15c).

Un'altra potenziale critica all'interpretazione di Vasil'ev è che lo *Ione* non fa per nulla cenno alla necessità di trovare una fusione del talento e della tecnica nel

⁶⁰ *MEI* 172, con le note di Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev cit.*, p. 70.

⁶¹ Simile qui Michail Čechov, *The Path of the Actor cit.*, pp. 135-136 e 146-147.

genio. Egli risponde che questo avvenimento principale è posto fuori dal testo.⁶² La profondità dello *Ione* non si coglie senza rinviare all'ideale quasi irraggiungibile del genio e alla critica allegra ma decisa dell'esistenza di un'arte specializzata in ogni ambito di ricerca e di prassi, politica e strategia incluse. Poiché tali pretese sono vane, occorre concludere che un'arte totale è impossibile, dunque che il teatro non è perfetto e non è la cosa più importante al mondo.⁶³ Inoltre, si intuisce dalla distanza abissale tra l'ideale del genio e la capacità imperfetta degli artisti normali di realizzarlo che recitare è un'utopia. La genialità non è in conclusione menzionata in modo esplicito nello *Ione* perché si tratta di un obiettivo utopico indicibile, che il teatro evoca sulla scena e sprona a raggiungere per quanto è possibile.

Ci sono numerosi punti toccati dall'interpretazione di Vasil'ev che meritano attenta considerazione e a cui si possono fornire ulteriori sostegni. Comincerei dalla sua ipotesi apparentemente più controversa, ossia che Platone scriva lo *Ione* forse per vagheggiare un ideale di uomo che unisce la ragione o tecnica con l'ispirazione e che esso si trovi fuori dal testo. La conferma può derivare da un'incursione nel *Fedro*, precisamente nel passo 249b-d che presenta come migliore la mania che prende il filosofo. Poiché questi ha intravisto più di altri l'idea del bello prima di incarnarsi nel corpo e sa usare al meglio l'attività della reminiscenza, allora egli unisce in sé sia l'invasamento che la ragione.⁶⁴ Corroborata ulteriormente questo discorso il riferimento alla "mania del filosofo" che il personaggio di Alcibiade fa nel *Simposio*.⁶⁵ *Ione* e *Fedro* sono pertanto dialoghi che forse si integrano a vicenda. L'uno evidenzia il limite del poeta solo ispirato, l'altro identifica nella «musica» molto speciale che compone il filosofo la forma più perfetta di arte acces-

⁶² MEI 156. Cfr. però già MEI 114, che aggiunge senza però sviluppare il tema che «solo in casi estremamente rari e in composizioni di complessità eccezionale» i drammi pongono l'avvenimento principale persino prima della pièce. Anche Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis* cit., p. 43, e *Between Ecstasy and Truth* cit., pp. 177-178, pensa che il significato dello *Ione* sia fuori dal testo.

⁶³ Su questo punto importante, cfr. MEI 162 («In fin dei conti Platone rifiuta l'esistenza dell'arte, o quantomeno lascia aperta la questione»), MEI 169 («Penso che Platone, in questo testo, rifiuti all'arte un posto su questa terra. E perché dovrebbe essere così strano? Perché dobbiamo essere così fieri? È possibile che, a parte l'arte, non ci sia niente di così importante al mondo?»), MEI 206 («ogni volta che osserverete voi stessi nell'arte sentirete una grande distanza tra voi e l'ideale, e capirete che l'arte che sapete gestire è assai imperfetta: non solo, potreste accorgervi del fatto che l'arte del teatro di per sé non è perfetta»).

⁶⁴ Cfr. soprattutto Andrea Capra, *Plato's Four Muses* cit., pp. 89-148; Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit., pp. 248-249; Francisco J. Gonzales, "The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*", e Stefan Büttner, "Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues", entrambi pubblicati in Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Brill, Leiden-Boston 2011, pp. 100-108, 128-129. Pensa che il *Fedro* sia ironico Barry Dixon, *Phaedrus, Ion, and the Lure of Inspiration*, «Plato Journal», 8 (2008), https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42207/3/Phaedrus%2C_Ion%2C_and_the_Lure_of_inspiration.pdf (ultima consultazione: 03/04/2020).

⁶⁵ Cfr. 218b con Jérôme Laurent, *La poétique de Lucrèce et la philosophie de Platon*, in Jérôme Laurent, *La mesure de l'humain selon Platon*, Vrin, Paris 2002, pp. 155-156.

sibile.⁶⁶ Discutibile è solo il fatto che la gerarchia di Vasil'ev (1. genio, 2. tecnico, 3. ispirato) corrisponda a quella di Platone. Il parallelismo con alcuni dialoghi che riconoscono la grandezza del poeta nella ispirazione e non nella tecnica dimostrano, al contrario, che i punti 2 e 3 vanno rovesciati.⁶⁷ Posto che all'apice resta il genio che unisce invasamento e ragione, in mezzo ci sarà invece il poeta ispirato e non quello dotato di tecnica, perché la sola razionalità non basta a comporre ciò che è bello e sapiente.

Anche il parallelo tra l'*Eutifrone* e lo *Ione*, che a quanto mi consta pare non essere mai stato posto dalla critica, mi sembra fornire un buon argomento a favore dell'ipotesi che il richiamo all'invasamento di Ione sia per Socrate un modo sottile di criticare la concezione tradizionale del divino. Vale qui ricordare il discusso dilemma che sempre Socrate pone ad Eutifrone sulla natura della condotta pia (9d-11b). È la santità che causa l'amore degli dèi, o è l'amore degli dèi che causa la santità? Non essendo possibile entrare nel dettaglio di questo dilemma, mi limito a notare che forse Platone opta per la prima via. È forse la santità a causare l'amore degli dèi, *i.e.* è la condotta morale del filosofo ad attirare l'apprezzamento divino. Questo è quanto meno ciò che si può dedurre dall'*Apologia di Socrate*, dove è l'attività filosofica di Socrate che attira l'interesse di Apollo e induce il dio

⁶⁶ Cfr. *Fedone* 60e-61b, *Sofista* 259d-e, *Filebo* 67b, Eric Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, trad. di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 225-252, Maicon Reus Engler, *Zu Platons künstlerischer Bestimmung der Philosophie: die Dialoge als höchste Form von Dichtung*, «Archai», 19 (2017), pp. 93-128. Cfr. poi il riferimento alla «perfetta tragedia» di *Leggi* VII 817b, ma con i caveat di Susan Sauvé Meyer, «Legislation as a Tragedy: on Plato's *Laws* VII, 817b-d», in Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* cit., pp. 387-423; André Laks, «Plato's 'truest tragedy': *Laws* Book 7, 817a-d», in Christopher Bobonich (ed.), *Plato's Laws* cit., pp. 217-231; Keping Wang, *Plato's Analogy of "the Truest Tragedy" in the Laws*, in Rick Benitez, Keping Wang (eds.), *Reflections on Plato's Poetics. Essays from Beijing*, Academic Printing and Publishing, Berrima 2016, pp. 203-219.

⁶⁷ Cfr. *Apologia* 22b-c, *Fedro* 245a-b, su cui Francisco J. Gonzales, «The Hermeneutics of Madness» cit., p. 102. *Contra* il finale del *Simposio*, dove – stando alla conversazione orecchiata da Aristodemo – Socrate costringe il tragico Agatone e Aristofane ad assentire che uno stesso individuo dotato di tecnica sa comporre sia una tragedia, sia una commedia (223c-d). Il testo sembra riconoscere un poeta in possesso di un'arte e superiore a quello solo ispirato – secondo Diskin Clay, *Platonic Questions* cit., pp. 141-151, sarebbe addirittura un rinvio di Platone stesso alla sua scrittura dialogica, che unisce serietà e comicità. Seguo però qui John Harris, *Plato's "Ion" and the End of his "Symposium"*, «Illinois Classical Studies», 26 (2001), pp. 81-100, e Giovanni Cerri, «Tragedia e commedia nel finale del *Simposio* di Platone (una nuova proposta ermeneutica)», in Mauro Tulli (a cura di), ΦΙΛΙΑ. *Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Pàtron, Bologna 2014, pp. 33-41. In modi diversi, i due studiosi raggiungono la conclusione che Aristodemo orecchia solo una parte del discorso di Socrate: quella che ipotizza, per assurdo, che un poeta capace di poetare per arte dovrebbe saper scrivere in ogni genere poetico. Nel resto della conversazione, però, il filosofo avrebbe probabilmente concluso che un individuo del genere non esiste, dunque che ciascuno compone ispirato o le tragedie, o le commedie.

a vaticinare che nessuno è più sapiente di quest'uomo.⁶⁸ Ammesso che l'ipotesi sia plausibile, lo stesso discorso si può estendere, *mutatis mutandis* e con massima cautela, allo *Ione*. È l'amore degli dèi che causa l'ispirazione, o è l'ispirazione che attira l'amore degli dèi? La concezione tradizionale vuole che sia vero il primo polo del dilemma e così Ione, che nell'*incipit* del dialogo a lui dedicato riconosce (con falsa modestia) che sarà in virtù della volontà divina che egli vincerà l'agone drammatico delle Panatenee.⁶⁹ Platone potrebbe invece sostenere il secondo polo del dilemma. Ritornando ancora una volta al *Fedro*, si può osservare che il filosofo che unisce entusiasmo e ragione riceve la mania più perfetta perché è colui che si è meritato di averla. Prima dell'incarnazione, la sua anima era quella che si era spinta più innanzi nella contemplazione del bello (248d), sicché la sua capacità di intravedere meglio le idee nella sua vita mortale è la causa (e non la conseguenza) dell'ispirazione. La teologia dello *Ione* è dunque assai diversa da quella di Socrate/Platone, perché pone la genesi dell'essere ispirati nell'arbitrio divino, più che nel merito del filosofo. Il *Fedro* ne rappresenta, a sua volta, la possibile correzione.

In ultimo, Vasil'ev è sostanzialmente corretto, quando sostiene che Platone scrive lo *Ione* anche per ridimensionare le pretese degli attori, dei rapsodi o in generale degli artisti performativi di influenzare le sorti del mondo. Basta rinviare alla critica sistematica che il filosofo svolge nel passo 599b-600e del libro X della *Repubblica*. Platone critica qui i versi di Omero proprio per la loro inutilità a guidare i popoli della Grecia in battaglia o nella gestione dello Stato e, per estensione, i rapsodi e gli attori che girano ovunque per recitare e lodare⁷⁰ qualcosa di superfluo. Vasil'ev conosce senz'altro questo dialogo, anzi è forse proprio il passo 599b-600e a cui allude, quando cita l'attacco della *Repubblica* agli artisti che desiderano farsi strateghi (cfr. *MEI* 152-153).

È però qui che la sua interpretazione si mostra parziale. Benché conosca la *Repubblica*, Vasil'ev nondimeno tace quegli argomenti feroci che, più che ridimensionare il posto che l'artista performativo occupa nel mondo, sembrano negarne recisamente uno. Platone afferma, infatti, che questi è un imitatore tre volte lontano dalla verità, perché imita quello che fanno gli esperti che, a loro volta, imitano in maniera inadeguata le idee (X 596a-602d). Da qui deriva l'imperativo di scacciare i poeti di tragedie e commedie insieme ai loro attori dalla città (III 398a, X 607b), accogliendo al massimo quelli che possono collaborare alla scrittura di miti che danno immagini edificanti sia degli eroi che degli dèi, o che per assurdo dovessero

⁶⁸ Cfr. 20c-21a con Ernst Heitsch (Hrsg.), *Platon: Apologie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, p. 78. Sul dilemma dell'*Eutifrone*, cfr. ora più in generale David O'Connor, *Moral Relativism and the Euthyphro Dilemma*, «Think: Philosophy for Everyone», XV, 42 (2016), pp. 71-78.

⁶⁹ Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit., pp. 109-119.

⁷⁰ Sulla critica alla lode della poesia, cfr. Carlotta Capuccino, "Plato's *Ion* and the Ethics of Praise", in Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* cit., pp. 74-76 e 83-91.

rivelarsi utili allo Stato (II 377b-c, 379a, 383b-c; III 398a-b; X 606b-608b; sul concetto, cfr. anche *Leggi* II 659e-660a). Ma questo non è il caso dei tragici e dei comici allora conosciuti, che invece rappresentano personaggi divini o eroici in comportamenti immorali, guidando l'essere umano ad assumere un carattere criminale e perverso.⁷¹ Platone condanna allora sul piano morale (oltre che conoscitivo) l'arte che, invece, per Vasil'ev deve mettersi al riparo da ogni moralismo (*Gioc.* 165-166, 204-205).

Come se non bastasse, la *Repubblica* presenta il teatro come un gioco privo di serietà (X 602b, 608a; cfr. anche *Sofista* 234a-235d, ed *Epinomide* 975c-d). L'impianto ludico che, a partire da Platone, Vasil'ev riconosce alla recitazione e che a suo dire riesce a evocare in modo allegro le idee è allora contraddetto da Platone stesso. Se di gioco si tratta, il teatro rientra nella specie di scrittura divertente ma priva di elementi seri, che – come si è visto nel finale del paragrafo 1 di questo saggio – era respinta chiaramente nel *Fedro*.

Vasil'ev cerca in realtà di rispondere a questa difficoltà, adottando l'ormai nota strategia che la *Repubblica* afferma quello che ironicamente essi nega. I libri II, III e X del testo non farebbero allora che sostenere il potere dell'arte in senso morale e conoscitivo, dietro l'apparente attacco, o in ogni caso attacca quelle forme di teatro che non sono né dialogo, né manifestazione di idee.⁷² Questo criterio si rivela però

⁷¹ Cfr. II 377e-378e, 379c-380c, 381d-e, 383a-c; III 386a-392a, 395d-396a; X 602b-606d. Sugli attacchi della *Repubblica* di Platone al teatro, esiste una vasta letteratura critica e un dibattito tra gli studiosi – alcuni propensi a vedere nella teoria platonica un parziale recupero della poesia, altri persuasi che venga condannata del tutto. Non essendo possibile approfondire adeguatamente questo tema, rimando almeno a Eric Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura* cit., pp. 197-206; Diskin Clay, *Platonic Questions* cit. pp. 117-141; Silvia Gastaldi, *Paideia/mythologia*, in Mario Vegetti (a cura di), *Platone: La Repubblica. Traduzione e commento. Vol. II: libri II e III*, Bibliopolis, Napoli 2014, pp. 333-392; Ruby Blondell, *The Play of Character* cit. 228-242; Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit. pp. 230-231 e 237-242; Giovanni Cerri, *La poetica di Platone* cit. 27-95; Silvia Gastaldi, *Mimesis e psiche nel libro X della Repubblica*, in Maurizio Migliori, Linda Napolitano Valditara, Arianna Fermani, *Interiorità e anima* cit., pp. 109-122; Silvia Gastaldi, *La mimesis e l'anima*, in Mario Vegetti (a cura di), *Platone: La Repubblica. Traduzione e commento. Vol. VII: libro X*, Bibliopolis, Napoli 2007, pp. 93-149; Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* cit., capp. 3, 10-12 e 15. *Contra* soprattutto Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*. pp. 37-117, e Stephen Halliwell, *Between Ecstasy and Truth* cit., pp. 155-207.

⁷² Vale citare per intero l'estratto di *Masq.* 130: «Platon n'est pas opposé à l'art! *La république* repose sur une méthode de maïeutique qui nie le beau, la poésie, l'art dans la cité. C'est en fait un véritable plaidoyer pour l'art! Un chapitre de *La république* est montré actuellement au public qui rit aux éclats... Nous lui révélons Platon sous un jour inattendu!». Cfr. anche Anatolij Vasil'ev, *"Ione" e "Menone"* cit., pp. 17-18. Sostiene l'interpretazione ironica della *Repubblica* anche Jerome Eckstein, *The Platonic Method* cit., pp. 75-81. In modo simile, vi è chi tenta di venire in soccorso allo *Ione*, sostenendo che qui non viene condannata tutta la poesia. Cfr. *i.a.* Gene Fendt, «*Ion*»: *Plato's defense of poetry*, «*International Studies in Philosophy*», XXIX, 4 (1997), pp. 23-50, Prashant Bagad, *The Riddle in Plato's Ion*, «*Journal of Indian Council of Philosophical Research*», XXXIII, 2 (2016), pp.

poco efficace. Gli attacchi di Platone all'arte sono troppo violenti per poter essere letti come ironici. Non resta allora che supporre che Vasil'ev sottovaluti volutamente gli argomenti dei libri della *Repubblica* per dare una lettura orientata dello *Ione*: una che legittimi in parte l'attività dell'artista di teatro, pur con tutti i suoi limiti, facendone dell'azione drammatica il tramite tra la scena e le idee.

3. *Il Platonismo metafisico ed etico di Vasil'ev*

Riassumiamo i risultati della ricezione di Platone in Vasil'ev, distinguendo gli elementi che colgono qualcosa di essenziale sui dialoghi platonici da quelli che vengono forse sovra-interpretati. In generale, le osservazioni più corrette riguardano la forma. Vasil'ev coglie la teatralità dei dialoghi platonici, la loro componente erotica e il loro carattere umoristico/giocoso, che nasconde dei concetti molto alti e seri. La lettura attenta di *Menone* e *Ione* conferma questa ipotesi. Il primo dialogo apre al mistero dell'immortalità dell'anima tramite il confronto tra Socrate e lo schiavo, ma è anche buffo perché deride personaggi che presumono di sapere più di quanto sanno. Il secondo critica con umorismo le pretese eccessive dell'attività di *Ione* e ridimensiona la sua importanza, alludendo al contempo a un ideale di artista (posto fuori dal testo) che unisce nel genio l'intensità dell'ispirazione e la solidità della tecnica.

Menone e *Ione* sono d'altro canto usati da Vasil'ev per dare al teatro ludico una funzione importante. Il gioco evocherebbe sulla scena idee indicibili come l'immortalità dell'anima e il genio per manifestare «quello che sta al di fuori delle persone, quello che le dirige e le organizza»: ciò che condiziona di nascosto le nostre vite e riguarda tutti gli esseri umani, a prescindere dalla loro cultura, lingua e paese di appartenenza (MEI 201-202). Questa funzione non sempre si sposa bene, tuttavia, con il contenuto dei dialoghi platonici. La reminiscenza del *Menone* funge forse da digressione metodologica sul modo in cui indagare le idee, più che da veicolo al mistero dell'immortalità delle anime. Mentre l'interpretazione di Vasil'ev dello *Ione* mette in voluto secondo piano gli approfondimenti della *Repubblica*, che negano al teatro la capacità di conoscere la realtà vera e pertanto lo spoglia di valenza conoscitiva forte.

Come giustificare queste forzature di senso? La risposta che vorrei fornire in sede conclusiva è che esse nascono dal tentativo di Vasil'ev di fondare un nuovo programma estetico, che ha una connotazione fortemente metafisica ed è variamente interpretato dagli studiosi. Alessio Bergamo lo colloca entro la tradizione del «realismo fantastico» russo, che cerca sempre di guardare alle forze che vanno oltre le cose in

253-264, e Ana Rosa Luz, *Poesis e Entusiasmo: Sobre a legitimação da produção poética, segundo o apresentado por Platão, no Íon*, «Ipseitas», IV, 2 (2018), pp. 83-91.

sé.⁷³ Basandosi su alcune trascrizioni inedite di altre lezioni su Platone, Johnathan Pitches insiste – seguito da Listengartena e Zabolotskaya Weidnerb – sull'ascendenza platonica dell'estetica di Vasil'ev e suppone una somiglianza di questa con il progetto di risveglio dalle ombre della realtà sensibile alla luce delle idee, simboleggiato dal mito della caverna del libro VII della *Repubblica*.⁷⁴ Stéphane Poliakov va a sua volta verso tale direzione: «L'École d'art dramatique [di Vasil'ev] est symboliquement une nouvelle Académie [platonica] dont la géométrie est l'analyse des textes. Elle lui emprunte une méthode et une esthétique».⁷⁵ Giampaolo Gotti parla di un «gioco ideista». L'attore di Vasil'ev diventa un simbolo o geroglifico vivente, che consente di toccare o esprimere al pubblico le forze irrazionali e misteriose del subcosciente collettivo. Di qui si spiega perché le idee sono comuni agli esseri umani di culture, lingue, paesi differenti.⁷⁶ Infine, Marcus Vinicius Fritsch de Almeida sottolinea la potente ascendenza su Vasil'ev della mistica ortodossa russa e della concezione estetica di Florensky, il quale pensa alla bellezza come una pratica trasformatrice di sé.⁷⁷

Tutte queste ipotesi sono plausibili e, a mio avviso, ciascuna coglie un aspetto importante. All'interpretazione di Pitches osta però la stessa difficoltà rilevata alla fine del paragrafo 2.2. Se Vasil'ev è pure ispirato dal mito della caverna,⁷⁸ egli in parte ne distorce il significato. Il racconto platonico è razionalizzato nel seguito del libro VII della *Repubblica*, dove Platone identifica il passaggio dalle ombre alle idee non nel teatro o nella musica, che anzi sono apertamente ritenute inadeguate (522a-b), bensì in un lungo percorso educativo del filosofo, che comincia dalla matematica per poi culminare nella dialettica.⁷⁹ Fatta salva questa riserva, l'ipotesi di Pitches e di Poliakov di un "Platonismo" di Vasil'ev mi sembra molto promettente. Nelle pagine che seguono, tenterò di approfondirla.

Vasil'ev abbandona l'impianto psicologico a favore di quello ludico perché non intende più parlare dell'umanità, di tutti i turbamenti che angosciano la psiche,

⁷³ Alessio Bergamo, "Qualche informazione" cit., pp. 431-433.

⁷⁴ Cfr. il passo 514a-517a e Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition* cit., pp. 171-177; Id., *Towards a Platonic paradigm* cit., pp. 32-33 e 36-37; Julia Listengartena, Lyubov Zabolotskaya Weidnerb, *Vasiliev's methodology* cit., p. 16.

⁷⁵ Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev* cit., p. 70.

⁷⁶ Cfr. Giampaolo Gotti, "L'acteur inversé" cit., pp. 33 e 37, e Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau" cit., p. 43.

⁷⁷ Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafísica* cit., pp. 138-154.

⁷⁸ Non avendo modo di verificare, ci si può solo affidare al resoconto della messa in scena di questo testo in Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition* cit., pp. 174-175, che a sua volta attinge alle testimonianze un po' vaghe di John Freedman, *Moscow Performances* cit., pp. 159-161, e di Anatoly Smeliansky, *The Russian Theatre After Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 119.

⁷⁹ Cfr. 532c-542b e, per approfondire, i saggi di Franco Repellini, *La linea e la caverna*, e di Silvia Campese, *La caverna*, entrambi pubblicati in Mario Vegetti (a cura di), *Platone: La Repubblica. Vol. 5: Libri VI-VII*, Bibliopolis, Napoli 2003, pp. 355-403 e 436-472.

per spostare il suo baricentro sul mistero delle cose, sulla «ragione superiore» che le trascende (MEI 205-206). Il riferimento va alla teoria della «metafisica dell'energia» (MEI 182), che suppone la presenza di una forza che pervade tutto il cosmo e prende forma diversa, nel teatro come nella vita, senza mai trovare una chiusura definitiva. L'impianto ludico che è ricavato dai dialoghi platonici è considerato un tramite privilegiato per trasmettere questa corrente energetica, come conferma il suo saggio *Lo schiavo di Menone*:

L'energia è eterna, si trasmette all'uomo, si trasmette da un uomo all'altro, viene trasformata e di nuovo se ne va, vagando, e così per l'eternità. Se il teatro è collocato in questo mondo (in questo mito!), allora per me esso acquista un significato eterno, come la vita intera, e un significato finito, come la vita dell'uomo (Lett. 383)

Ovviamente comparirà anche una nuova teoria, che si porrà una nuova questione: come far sì che sulla scena ci sia meno uomo, che l'uomo sia meno presente? E sarà una domanda rivoluzionaria, perché sino ad oggi ci siamo occupati di una sola cosa, e cioè dell'esatto opposto: di come far sì che sulla scena ci fosse più uomo possibile, con tutti i suoi rapporti umani, con tutti i suoi incredibili problemi (Lett. 386)

Tra il personaggio, che è condotto dall'artista, e la personalità dell'interprete si forma una fessura, uno spazio. In questo spazio penetra l'energia cosmica. Ne risulta una sorta di verticale, attraverso la quale passa la luce (Lett. 389)

Giocare tra le idee di Platone significa allora aprirsi all'energia cosmica, uscire dalle pastoie dell'anima dolorante per entrare in un «mondo dello spirito» che infonde la speranza di lasciarsi attraversare da una forza ben più potente dell'essere umano (Lett. 326-327, 333, 388). Tale prospettiva metafisica implica certo una cesura tra arte e vita, o appunto una «fessura» tra la bellezza del teatro e l'essere umano, con evidente squalifica del secondo. Se in fondo Vasil'ev auspica che «sulla scena ci sia meno uomo, che l'uomo sia meno presente», ciò significa che l'umanità rappresenta un materiale artistico poco rilevante. D'altro canto, egli è anche convinto che almeno gli attori del teatro ludico acquistano «libertà, umorismo, ironia e leggerezza». Liberata dal dolore e dai turbamenti, l'anima dell'artista diventa vuota e può essere riempita, nel momento teatrale, di un momento di appagamento e felicità che non si trova quasi mai nell'esistenza, o almeno non è più attingibile. La beatitudine perduta è paragonata al giardino dei ciliegi dell'omonima pièce di Checov che è stato ormai abbandonato e che il teatro riesce a far risorgere solo in piccola parte.⁸⁰ E anche se il suo discorso si concentra sugli attori, esso può essere

⁸⁰ Cfr. MEI 205, *Il secolo d'argento* (= Lett. 317-318), Anatolij Vasil'ev, Ferruccio Marotti, "Frammenti di un dialogo incompiuto II", in Aa., *Strategie del Teatro italiano*, L'epos, Palermo 1995, pp. 21-22,

esteso agli spettatori. Poiché l'energia si trasmette da uomo a uomo in modo simile al magnete dello *Ione*, allora i benefici dell'arte si trasmettono con continuità dalla scena alla platea.⁸¹

C'è un'ultima implicazione etica che si può ricavare dall'estetica di Vasil'ev, se si torna di nuovo alla distinzione tra sistema psicologico e sistema ludico. Essa non è semplicisticamente di carattere formale. I due sistemi sono infatti il riflesso di «due essenze» che «convivono» nella natura umana (*MEI* 122, 125, 129-130). Troviamo da un lato l'istinto al conflitto, che «si sviluppa anche se non facciamo nulla» ed è radicato al «principio del passato». Tale essenza rende peggiore l'esistenza, ci intrappola in spirali di frustrazione e aggressività nate dalle precedenti esperienze dolorose. Dall'altro lato, esiste l'istinto al gioco, che pur essendo il riflesso di una «natura infantile», quindi più originaria, è anche l'essenza meno attualizzata. Qui è il «principio del futuro» a essere la forza trainante della condotta, scenica e non: le persone che giocano e collaborano sono infatti più propense ad attuare una trasformazione di sé, evitando ogni forma di sopraffazione.⁸² Recitare secondo il sistema ludico o vivere secondo l'«essenza infantile» è dunque ben più difficile che farlo secondo il sistema psicologico e assecondando l'«essenza conflittuale», perché richiede maggiore preparazione e volontà (*MEI* 121-122).

Vasil'ev non ha certo una visione ingenua o idealizzata della natura infantile. Anch'essa rischia di risultare deleteria quanto quella conflittuale e mostra una pulsione a distruggere, come si può vedere dal comportamento del bambino che aspira spontaneamente a «rompere il vaso» (cfr. *Lett.* 257-260), o dalle improvvisazioni grezze degli artisti che nascono dalla «libertà anarchica» che emerge dal loro subcosciente (*Lett.* 333-335). Il punto è però che tale essenza può essere spinta a migliorare, diversamente dalla conflittuale. L'educazione all'arte le pone infatti dei limiti per intensificare la sua creatività subcosciente in un «caos molto organizzato» di libere associazioni, non nell'anarchia⁸³. Più in generale, il teatro fa emergere dall'essenza umana ciò vi è in essa di più vitale. Se si riesce a far subentrare il principio giocoso, l'attore ottiene una vitalità e verità scenica formidabile, che non è un che un riverbero interiore del contatto con l'energia del cosmo posta al di fuori di noi.

Anatoli Vasil'ev, *The Solitude of Theatre*, trans. by Olya Petrakova-Brown and Natasha Isaeva, «Polish Theatre Perspectives», 2 (2015), pp. 266-271.

⁸¹ *Lett.* 96, Anatolij Vasil'ev, *Theatre as Monastic Community* cit., pp. 62 e 70-76, che però sottolinea anche la non-necessaria presenza del pubblico per realizzare l'arte ludica, e Alessio Bergamo, *Qualche informazione* cit., p. 432.

⁸² Cfr. qui anche Anatolij Vasil'ev, «*Ione*» e «*Menone*» cit., p. 35.

⁸³ Cfr. *Lett.* 259 («Limitare fino a giungere al massimo della costrizione, perché solo così ci si potrà esprimere nella massima libertà»), 334-335, 343, 365, 381, con Stéphane Poliakov, «Conflits dans la méthode» cit., p. 31.

Mantenendo le debite cautele, si può concludere lo studio con il supporre che Vasil'ev forzi a volte la teoria di Platone per arrivare a un'originale variante metafisica ed etica del Platonismo. Il teatro è un gioco ingannevole che aiuta gli esseri umani a cogliere idee che permettono di entrare nell'energia cosmica e di dirigere la corrente verso il meglio, verso un'estensione delle proprie forze interiori. Se anche questo Platonismo è improprio dal punto di vista filologico, non lo appare sul versante della vita e del pensiero.

In memoria di Giacomo Verde

Scritti sull'arte e sul teatro

Raccogliamo qui di seguito quattro scritti di Giacomo Verde, l'artista scomparso il 2 maggio 2020. È stata una figura centrale nella sperimentazione degli ultimi tre decenni ma ha mantenuto una posizione ellittica rispetto al mondo del teatro convenzionale. La capacità di essere sempre veloce nel carpire i cambiamenti della società e i loro riflessi nell'arte, l'intelligenza di guardare oltre le mode intellettuali contemporanee, l'impegno per un'arte che sia coinvolta nei fatti del mondo, sono caratteristiche che lo accomunano alle figure più rilevanti della sperimentazione. È stata una voce importante nella ricerca sulle arti digitali e multimediali e crediamo che questi suoi scritti siano di forte interesse specialmente adesso che possono essere riletti in una prospettiva storica. Per questo li abbiamo ordinati in modo cronologico. Emerge sia la sua natura irriducibilmente antagonista sia l'ottimismo visionario della sua pratica artistica.

Questi testi sono stati tratti dal seguente volume: Giacomo Verde, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, BFS, Pisa, 2007. Alcuni di essi erano stati pubblicati precedentemente, come segue:

L'arte obsoleta di Orlan e Stelarc, pubblicato sul sito web dell'artista, <<http://www.verdegiaac.org/teorie/obsoleti.htm>> nel 1995;

Dalla strada al visuale, appunti di mutazione artistica, pubblicato nella rivista «Teatro da quattro soldi – trimestrale degli artisti di strada», I, 4, 1997;

Per un teatro texno.logico vivente, Pubblicato in Anna Maria Monteverdi, *La maschera volubile*, Corazzano (PI), Titivillus, 2000.

I 5 livelli dell'interattività. Riflessione soggettiva sull'interazione, pubblicato in Annamaria Monteverdi, Andrea Balzola, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004.

Ringraziamo gli editori e coloro che hanno curato queste pubblicazioni per averci concesso di riproporle nella nostra rivista.

(la redazione)

L'arte obsoleta di Orlan e Stelarc (1995)

Scrivere e riflettere su Orlan e Stelarc nasce dall'esigenza di fare chiarezza, all'interno del cerchio degli interessati all'arte contemporanea, sul valore del lavoro di questi due artisti che così vistosamente sono venuti alla ribalta in questo ultimo periodo.

Quello che più mi lascia perplesso è che vengano portati ad esempio di nuova arte della mutazione (corpi mutanti), soprattutto in rapporto alle nuove tecnologie digitali, quando a me pare evidente la qualità predigitale e “gattopardesca” del loro agire, ovvero: “cambiare tutto per lasciare tutto uguale”. Inoltre mi pare evidente lo scarto esistente tra le loro affermazioni, in parte condivisibili, e le loro azioni o l'effetto delle loro azioni.

Ma andiamo con ordine iniziando da Orlan.

La prima contraddizione che salta, non a caso, agli occhi è che tutto l'agire di Orlan si basa su un corpo concepito come oggetto da vedere-mostrare separato da una mente-soggetto-volontà che vede e usa il corpo come materia duttile in cui incarnarsi. E questo non mi pare per nulla innovativo o mutageno: l'evoluzione del pensiero dominante e dell'agire religioso-industriale in Occidente si è sempre basato sulla convinzione della dicotomia pensiero-corpo, spirito-carne. Dicotomia che Orlan ripropone quando afferma di voler usare il suo corpo come luogo di dibattito pubblico.

La novità di Orlan sta nel fatto che sceglie di usare la propria carne (da non confondere con il corpo) come materia scultorea piuttosto che il marmo o la plastica, ma nella sostanza non si discosta per niente dalla concezione tradizionale e conservatrice del ruolo dell'artista che deve realizzare oggetti che incarnino lo spirito estetico dominante nel suo tempo da immettere sul mercato dei ricchi compratori, più o meno feticisti.

Lo scandalo le è permesso, ed è economicamente sfruttato e condiviso, da chi confonde il corpo con la carne, da chi pensa che il corpo sia la carne e non l'unità mente-carne, come ci ha spiegato così bene G. Baetson (uno degli inventori della cibernetica); la carne è pensante e cercare di dominarla chirurgicamente, ideologicamente, è quanto di più ottuso e tradizionale esista in Occidente e non ha niente a che vedere con una vera mutazione di pensiero-azione che si basi su concetti di armonizzazione, rete e complessità (come ci indicano le tecnologie digitali) piuttosto che su miglioramenti del controllo tecnologico della natura (così come è ancora per il pensiero industriale).

Quando Orlan sostiene di voler segnalare “la possibilità di andare altrove”, la libertà di essere quello che si vuole attraverso il cambiamento della propria carne, sostiene in realtà che soltanto cambiando carne, colore della pelle, si possa veramente essere altro e anche questo è terribilmente superato come concetto, sia dalle esperienze delle multi-identità telematiche che dalla pratica del transgende-

rismo (vedi Helena Velena) che dimostrano come immediatamente si possa essere altro senza ricorrere a costose operazioni chirurgiche.

Paradossalmente, Orlan sostiene con i fatti il pensiero che apparentemente intende combattere, infatti pare sempre più inserita nel sistema dominante dell'arte, che a conti fatti non si scompone minimamente di fronte alle sue operazioni, anzi ne viene rinforzato da una patina di scandalosa modernità. Quando afferma ingenuamente che "l'arte deve cambiare il mondo" e che l'artista "dovrebbe essere un pioniere e un precursore", fa riferimento a concetti ottocenteschi che vedono l'artista separato – in avanti – dal contesto sociale e dalla massa dei fruitori che poi seguiranno le sue illuminanti orme.

A me pare piuttosto che sia il mondo che cambia l'arte e che i veri precursori non hanno quasi niente a che fare con l'aura artistica: infatti Orlan è comunque indietro rispetto a Michael Jackson o alla Parietti in campo chirurgico, ad Helena e al transgenderismo rispetto al discorso sull'identità e agli inventori delle cooperative internazionali del commercio equo-solidale rispetto al ruolo dell'arte nel mondo.

L'opera di Orlan è veramente la reincarnazione del vecchio che si trasforma per continuare a mantenere il controllo sotto nuove spoglie, stavolta offerte dal progresso tecno-chirurgico, ammantate di santità artistica; forse è uno scherzo dell'inconscio il fatto che la prossima operazione trasformerà il suo naso come quello di Pinocchio e che la sua opera finale sarà la mummificazione; possibile che non si renda conto di cosa significhino? E che non se ne rendano conto i propugnatori del nuovo?

Io non penso che il corpo sia intoccabile, mi piacerebbe avere delle protesi tecnologiche che potenzino le mie capacità, ma quello che bisogna toccare prima di tutto sono i concetti di corpo, natura, tecnologia e arte e mi pare che Orlan non proponga vere mutazioni di questi concetti, come del resto anche Stelarc benché più attuale e provocatorio.

La contraddizione più evidente di Stelarc è lo slogan che lo identifica: "il corpo è obsoleto". Ma a me pare che le sue performance dimostrino al contrario l'alto grado di adattabilità del corpo, se inteso come macchina: lo appende con dei ganci per la pelle, gli applica elettrodi che stimolano i muscoli, gli inserisce minisculture mobili nello stomaco e nonostante questi numeri da fachimiro riesce sempre a funzionare: non esiste ancora macchina capace di emulare le capacità del corpo. Piuttosto continuare a concepire il corpo come macchina a me pare piuttosto obsoleto.

Una delle novità segnalate dal contatto con le tecnologie digitali e la loro diffusione è che il concetto di corpo è esploso, disseminato (come scrive Caronia): già oggi possiamo fare esperienza di un corpo-essere composto di elementi, parti e informazioni che vanno oltre quelle tradizionalmente o biologicamente intese: i nostri piedi sono anche automobile o telefono, la nostra pelle è anche casa e gasolio da riscaldamento, i nostri occhi anche telecamere o rete elettrica, la nostra memoria anche computer e sviluppo foto rapido, il nostro stomaco è anche cibo

a microonde e pizza a domicilio ecc. ecc. Mai come oggi il nostro essere-corpo è stato collegato, connesso, a una rete così articolata di eventi, cose, altri esseri-corpo. Siamo corpi-nodo tecno-esistenziali. Quando Stelarc afferma che il corpo è obsoleto parla di un corpo che già non esiste più: è quello che s'immaginavano e vivevano gli esseri dell'era industriale. Oggi i nostri corpi, intesi come insieme di carne, sensi, pensieri, tecnologia e comportamenti, sono più avanti delle nostre idee e delle nostre coscienze, altrimenti non riusciremmo a vivere. Il problema è riuscire a trovare concetti adatti a descrivere questo dato di fatto e opere che vadano oltre la rappresentazione, che siano in grado di attivare efficacemente questo nuovo e articolato statuto del corpo. Le affermazioni e le opere di Stelarc sono obsolete.

Il corpo, inteso come nodo tecno-esistenziale, non è mai obsoleto perché è in continua mutazione e affermare che il corpo va riprogettato per adattarlo alle tecnologie significa continuare a immaginarsi un corpo separato da una mente industriale che progetta; significa non rendersi conto che tutta la tecnologia che ci pervade è stata generata dal corpo per se stesso. Anche il pensiero, la teoria, è generata dall'esperienza del corpo: pensare che l'immaginare e il teorizzare appartengano al futuro è illusorio.

Mi sorprende che Stelarc, pur intuendo e vivendo come molti occidentali la mutazione in atto, non riesca a immaginare opere e concetti che vadano oltre il corpo-macchina. Forse è rimasto ancorato alle concezioni elettro-meccaniche, piuttosto che cibernetiche, così diffuse negli anni Settanta, quando ha appunto iniziato a realizzare le sue performance?

Immaginarsi, e assemblare, terze o quarte mani robotiche appartiene a una concezione meccanicistica dell'essere già evidentemente superata, come pensare di riprogettare la pelle per realizzare processi di fotosintesi significa limitare il corpo a una concezione biomedica già in via di superamento. Inoltre pensare che l'alto livello di informazioni disponibili non siano assorbibili e processabili dall'uomo è conseguenza di una visione che prende per valide solo le informazioni coscientemente selezionate mentre invece il corpo-nodo è oggi in grado (ma forse lo è sempre stato) di scelte e processi che vanno oltre il controllo e la comprensione della mente umana, la quale deve ormai arrendersi al fatto di essere una parte e non il centro di controllo dell'essere: in questo consiste il postumano e non in corpi con innesti tecnogenetici da supereroe, che se anche si attueranno saranno il risultato della mutazione dell'esistente e non la causa.

Un altro segno dell'obsolescenza del lavoro di Stelarc sono i suoni che usa nelle performance: campionamenti di suoni industriali assemblati secondo schemi concettuali piuttosto che per valore percettivo. Qualsiasi D.J. rave è molto più avanti sul rapporto suono-corpo-teknò.

Quindi riassumendo: quello che secondo me confina le opere di Stelarc e di Orlan in una vecchia cartografia del corpo e dell'esistente è il loro insistere sulla separazione gerarchica tra mente/progetto/tecnologia da una parte e carne/uomo/

natura dall'altra. Ancora si sente l'influenza di un soggetto che vuole controllare e modificare se stesso e l'ambiente circostante per ricalcare un'immagine predeterminata, piuttosto che sentire complessivamente l'esistente sentendosene oggetto integrante. Il loro agire appartiene ancora alla dominante società dello spettacolo, dell'immagine, che i loro corpi-nodo riescono a sfruttare più o meno sapientemente per la propria sopravvivenza senza metterla veramente in crisi.

Fare cose nuove, cose mai fatte prima, o usare nuove tecnologie non vuol dire essere dalla parte della mutazione (se è vero che la mutazione è verso un miglioramento) anche perché non esiste "il" nuovo o "la" mutazione, bensì diversi modi di affrontare e sviluppare "le" mutazioni e "i" nuovi possibili. Alcuni mutamenti infatti sono restaurativi di modelli e rapporti di potere basati sulla sopraffazione arbitraria e la disinformazione, e sono migliorativi solo per quella minoranza che ne trae profitto. Per esempio le reti telematiche possono essere un reale mezzo di democrazia oppure un nuovo mezzo di controllo sociale, dipende da chi e come verranno gestite. Così oggi pensare di fare arte senza mettere in crisi l'aura estetica, il ruolo dell'artista e la sua presunta superiorità creativa, senza preoccuparsi di andare oltre il circuito dell'arte e il suo mercato di feticci, senza tenere conto dei contesti psico-economici vuol dire schierarsi e alimentare uno stato di cose, che secondo me ha poco a che vedere con una reale mutazione che sia a favore della maggioranza esistente.

Ognuno è libero di seguire la sua ispirazione, la sua mutazione, ma è bene chiarire da che parte si sta, perché credere che l'arte sia neutra e valida per tutti, indistintamente, è frutto di disinformazione o cattiva fede.

Se dovessi pensare a un'opera definitiva, sulla falsa riga di Orlan, rispettando il ruolo di videoartista che a volte interpreto, metterei a disposizione delle telecamere di Internet la decomposizione del mio corpo (non so se mi spiego) ma non lo farò perché spero di dissolvere e distribuire così bene il mio "agire artistico" in modo che a nessuno fregghi niente del corpo di Giacomo Verde.

Naturalmente non ho scritto tutto quello che penso, e mi rendo conto che ci sono diversi sottintesi non espressi apertamente ma sono pronto ad esplicitarli se si renderà necessario in altri scritti o dibattiti.

Per ora è tutto.

Dicembre 1995

Dalla strada al virtuale, appunti di mutazione artistica (1997)

Quando a metà anni Settanta ho deciso di fare il cantastorie e il teatro di strada ero mosso dall'esigenza di lavorare a diretto contatto con il pubblico, fuori dalle istituzioni teatrali, e alla ricerca di una cultura viva e popolare. Cercavo le radici del fare teatro. Così come fare animazione teatrale nelle scuole si basava sull'intenzione di trasmettere strumenti di espressione ed emancipazione culturale a più gente possibile.

Così ho lavorato in strada con Sandro Berti, con Bustric, con Els Comediants, con Leo Bassi e con la Banda Osiris. Ma dopo un po' mi sono accorto che gli strumenti e gli argomenti della cultura popolare (i cantastorie, i saltimbanchi, le fiabe e i burattini) erano utili quasi solamente alla mia sopravvivenza. Infatti li usavo per sopravvivere in una "zona franca" che mi permetteva di esprimere la mia differenza dai modelli culturali dominanti ma non di incontrare una cultura popolare vivente, e nemmeno di fare emancipazione culturale: spesso (ma non sempre) si rischiava un recupero nostalgico e conservativo fino ad arrivare alla proposizione di vuoti cliché stilistici.

Mi sono reso conto (all'inizio degli anni Ottanta) che la cultura popolare (specialmente quella della mia generazione) si stava esprimendo attraverso i mezzi di comunicazione di massa: la televisione, il cinema, i fumetti e l'immaginario fantascientifico legato alle tecnologie.

Così ho iniziato a occuparmi di video (in maniera alternativa da quella imposta dal mercato di massa) e ho provato a portare in strada l'immaginario tecnologico attraverso tre diversi progetti: «Lo Zampognaro Galattico», l'azione di strada «Danger» con la Banda Roselle di Bologna e poi la «Banda Magnaetica».

Per me non è mai stato un problema conciliare alcune forme e temi della tradizione popolare con le moderne tecnologie, perché entrambi sono "strumenti" per comprendere e comunicare archetipi che, pur cambiando continuamente aspetto, rimangono fedeli a se stessi.

A me non interessa fare cose di avanguardia ma vivere e realizzare "operazioni" nel presente, in questo presente caratterizzato da mutazioni sempre più veloci che non distruggono le tecniche e le forme della comunicazione passata, ma piuttosto ne suggeriscono una loro continua ridefinizione per nuove modalità d'uso.

Il futuro ormai è il presente grazie all'accelerazione della comunicazione informatica (anche per chi non sa nemmeno come si accende un computer). L'avanzamento non è più nel tempo ma nello spazio: ormai è possibile far convivere in spazi adiacenti (e dai confini sfumati) culture e modalità espressive differenti senza dover rincorrere "la novità" come valore positivo assoluto valido per tutti. La "novità" è semplicemente un'altra possibilità, un altro spazio che si apre, che certamente influenza gli altri spazi dai quali però è essa stessa influenzata; in questo contesto qualsiasi pretesa di avanguardia (anche tecnologica) è ridicola. Quello che

conta oggi è essere coscienti del proprio stato di mutazione costante e dei contesti economici-culturali-esistenziali in cui ci troviamo ad agire.

Il lavoro di strada mi è stato utilissimo per imparare a improvvisare continuamente, ad esprimermi “senza rete”, facendo continuamente attenzione a “quello che passava” in modo da modificare l’andamento della performance seguendo l’umore del pubblico e le diverse condizioni architettoniche: è stato un esercizio alla mutazione che mi è sempre stato utile quando mi sono rapportato all’uso delle tecnologie elettroniche.

Alla fine degli anni Ottanta ho inventato (quasi per caso) il Tele-Racconto mettendo insieme l’esperienza di attore-narratore e l’uso creativo della videocamera. Dall’89 a oggi sono stati realizzati molti Tele-racconti, con altrettante storie e varianti tecniche. Adesso si sta realizzando il 14° Tele-Racconto all’interno di uno spettacolo teatrale della Piccionaia di Vicenza tratto da un libro di Sepulveda *Storia di una gabbianella e di un gatto che le insegnò a volare*.

Da circa tre anni ho iniziato ad animare un “personaggio virtuale”, una specie di burattino elettronico generato da un computer e animato attraverso un guanto fornito di sensori (*cyberglove*). L’ideazione del software è di Stefano Roveda di Pigreco. Gli spettatori vedono il personaggio su uno schermo e sono a loro volta visti da me attraverso una videocamera, in questo modo posso far dialogare il personaggio con i passanti. Ogni performance dura da una a sette ore di improvvisazione. Anche in questo caso il successo dell’azione è dovuto alla fusione dell’esperienza di strada con il disincanto della conoscenza tecnologica.

per ora è tutto

Saluti

Per un teatro tekno.logico vivente (2000)

di nulla sia detto è naturale
di tutto si dica può cambiare
B. Brecht, *L'eccezione e la regola*

Mi ha sempre stupito l'atteggiamento dei "teatranti" nei confronti della tecnologia elettronica. Si va da posizioni euforico-esaltative ad atteggiamenti di rifiuto totale. Nella grande maggioranza dei casi nessuno si è veramente preoccupato di fare esperienze costruttive, approfondite, oltre i luoghi comuni dominanti, sul rapporto uomo-macchina-comunicazione. Spesso si continuano a vedere l'uomo e la macchina come cose contrapposte e in antagonismo, specialmente nel campo della comunicazione: il naturale contro l'artificiale; l'originale contro l'artefatto.

Questa contrapposizione diventa ancora più paradossale se fatta da chi pratica continuamente l'artificio sulla scena e quindi dovrebbe avere ben chiaro, segnato nella carne, quanto "l'originale e l'artefatto" siano intrecciati nella creazione di segnali.

Invece si pensa che la "macchina" raffreddi i messaggi. Si imputa alla televisione, e ai computer (massimi esponenti dell'immaginario tecnologico), la disumanizzazione dei rapporti umani, l'annichilimento della sensibilità emotiva e la difficoltà ad avere un "buon pubblico" teatrale. In parte è vero, ma solo nel senso che queste tecnologie della comunicazione hanno contribuito a rendere evidente, moltiplicandolo in forma esponenziale, un problema già esistente: il dominio della parola scritta e della vista sulle altre forme di percezione-descrizione del mondo.

(diffidate anche di questo testo)

Capisco quindi l'accanimento contro i media da parte di chi usa in scena tutto se stesso, richiedendo quindi spettatori in grado di percepire con tutti i loro sensi, ma questo accanimento considera come responsabile del "disastro" il "messaggero" piuttosto che il re.

Ma è il re che va incolpato e detronizzato. Mi spiego meglio. Negli ultimi secoli, con l'avvento della cultura industriale, il valore dato alla parola scritta e al senso che ne permette la lettura (la vista) è andato crescendo, fino a svalutare qualsiasi tipo di conoscenza diretta del mondo che non fosse confutata da un testo, sia scientifico che poetico o religioso. Le culture orali, nomadi o contadine, sono state spazzate via da installazioni industriali e città fatte di ferro e contratti scritti. Le parole delle insegne dei negozi sono diventate la principale forma di informazione sul prodotto in vendita; la vetrina ha sostituito la bancarella; la messa in bella vista del prodotto ha sconsigliato la prova d'assaggio. L'insegnamento scolastico a tutti i livelli si è strutturato sul passaggio di "informazioni scritte", piuttosto che sullo sviluppo di capacità cognitive basate sull'esperienza. Contemporaneamente in teatro si è passati a una supervalutazione del testo scritto (e della regia) dimenticandosi che le parole sono solo una delle componenti della rappresentazione e che i migliori

copioni sono stati scritti in scena, verificando nella carne degli attori e nell'eco della sala l'efficacia delle parole.

Con l'avvento degli schermi, prima cinematografici e poi televisivi, l'importanza data all'informazione mediata dalla vista, come sostituto della conoscenza diretta, è cresciuta a dismisura anche grazie alle premesse create dalla "cultura del libro".

Infatti lo scontro tra cultura delle immagini (cinema e tv) e cultura scritta (letteratura e università) è stata una falsa battaglia tra fratelli della stessa famiglia: figli dell'occhio e della regola prospettica. I letterati, umanisti, che si accanivano contro le tv, il mercato delle immagini e le tecnologie (facendo di ogni erba un fascio) rivendicavano una "sapienza" che non riusciva a stare al passo con la velocità di trasformazione data dalle macchine. In realtà erano (sono) le loro istituzioni a essere lente e non le macchine troppo veloci. Mentre i "costruttori di immagini", che prima rivendicavano un'autarchica "modernità vincente", hanno poi iniziato ad appropriarsi dei contenuti più sofisticati che la tradizione letteraria aveva elaborato in modo da adattarli alle forme più mature della percezione audiovisiva ed elettronica.

Non è un caso, infatti, che ormai si stiano creando alleanze sempre più strette, tra i due contendenti, per la realizzazione di trasmissioni didattiche a distanza, sia via satellite-tv che attraverso Internet: entrambi stanno riconoscendo che attraverso la loro rappacificazione possono amministrare meglio l'eredità di famiglia: il controllo del corpo e degli altri sensi attraverso la mediazione visiva.

È il dominio della vista che va abolito, per un recupero del corpo e di tutto il suo bagaglio sensitivo, e non la diffusione di televisioni e computer.

È il re occhio che deve abdicare.

Questo non vuol dire abolire schermi e libri, ma farli convivere in armonia con gli altri sensi relativizzandone il valore. Infatti non si può negare che l'alfabetizzazione scolastica, la diffusione dei mezzi di informazione di massa e l'avvento dell'elettronica abbiano comunque contribuito a un miglioramento della qualità della vita e della cultura, nonostante le suddette aberrazioni.

Il problema vero è la confusione tra immagine e realtà che si è instaurata, attraverso il re occhio, nelle nostre esistenze. Recuperare i sensi-del-corpo vuol dire recuperare il senso-della-realtà.

Il potere della comunicazione scritta-visiva è quello di rendere condivisibile, esplicito ed elaborabile il nostro immaginario, e questo è un potere che non va perduto e che se si riesce a integrare con gli altri sensi ci permette di vivere la nostra "realtà aumentata di immaginario" con modalità coscienti finora impensabili.

(fare esperienze tattili sviluppando connessioni)

A teatro gli spettatori si comportano passivamente come di fronte a un film o a una televisione: sono ormai abituati a percepire il mondo come se fosse solo immagine (così come per certi teatranti pare che il mondo sia principalmente letteratura). Pare che l'unico modo per riconquistare una fruizione attiva, tridimensionale, capace di

far sentire il “qui e ora” proprio del teatro, sia creare azioni fisicamente coinvolgenti o sconvolgenti al limite dello scandalo. Questo in parte è vero: ma ciò che spesso in questi casi viene a mancare è la percezione mitica, archetipica o immaginifica dell’evento; percezione che una volta veniva creata dallo sviluppo drammaturgico (quando il senso comunitario del teatro era più forte o semplicemente più evidente).

Durante questi ultimi anni di esperienza teatrale ed extra-teatrale (con la tecnica del Tele-Racconto e con lo sviluppo del personaggio virtuale Euclide) mi sono convinto che l’uso di tecnologie della visione (schermi) in scena può aiutare a recuperare il senso del teatro più di tante “sollecit’azioni” cruento ma drammaturgicamente deboli.

Il fatto di vedere sulla scena i corpi di attori e immagini elettroniche che entrano in dialogo diretto tra di loro può fare “magicamente” notare lo scarto e il dialogo possibile tra “persona-tridimensionale” e “cosa-bidimensionale”, tra consistenza del corpo e immaterialità del mito: le loro intrinseche potenzialità possono mostrarsi ai nostri sensi aiutandoci a comprendere la “realtà tecnologicamente aumentata” in cui ci troviamo a vivere.

Ma perché ciò accada bisogna che le immagini siano prodotte in tempo reale e che gli attori siano dei narratori, in grado di guardare gli spettatori in faccia e di modificare palesemente l’andamento della loro performance; insomma bisogna che si crei una sorta di “techno-commedia-dell’arte” che faccia sentire lo spettatore “necessario” alla rappresentazione.

Le immagini, o le azioni tecnologiche, devono essere prodotte in tempo reale in modo da rispecchiare l’umore, il ritmo e la qualità della serata così come vengono generati dall’incontro tra gli attori e il pubblico. La tecnologia deve essere un mezzo che amplifica il contatto, il tempo reale, e non una gabbia che detta regole e ritmi immutabili, altrimenti non è possibile usarla per fare teatro.

(essere o non essere non è più un problema)

Oggi con la diffusione delle tecnologie della interattività (dal computer ai lettori CD-rom, dai video games a Internet) ci troviamo di fronte a un salto cognitivo dove la separazione tra produttore e consumatore, autore e fruitore diventa sempre più labile. Questa è una mutazione difficile da comprendere per chi non ci riflette quotidianamente, ma che comunque influisce sulla vita di tutti. Anche se si pensa di non essere responsabili di come “va il mondo”, se si pensa di essere inattivi e quindi innocenti, siamo comunque coinvolti, attraverso una rete di connessioni elettroniche-economiche-emoive, in modo che qualunque sia il nostro comportamento diventiamo un dato rilevabile e connesso a mille altri. È sempre stato così ma ora risulta “tecnologicamente” evidente, e il sentimento di interazione responsabile con il mondo si manifesta attraverso un’infinità di scelte individuali.

In questo nuovo contesto la separazione tra attore e spettatore va ripensata. È sempre meno possibile immaginare opere efficaci che non siano in grado di far sentire lo spettatore come necessario all’evento. Questo non vuol dire fare “anima-

zione teatrale”, ma realizzare opere che tengano conto del contesto culturale e antropologico di cui fanno parte sia gli autori che i fruitori. Vuol dire smantellare la torre dell’artista educatore e prometeico per fare in modo che la cosiddetta “ricerca teatrale” non sia un ambito ipocritamente separato e di élite, ma una pratica quotidiana in grado di trovare le giuste forme (piuttosto che le nuove forme) di comunicazione per riflettere con la propria comunità di riferimento. Vuol dire sporcarsi le mani.

E quando si realizzeranno opere sceniche in grado di far sentire lo spettatore necessario all’evento, non ci sarà nemmeno bisogno di usare tecnologia in scena perché le mutazioni antropologiche indotte dalla cultura dell’interattività, in guerra con la cultura dell’occhio (che prevede una interazione minima), saranno comunque state comprese e condivise.

Oppure possiamo immaginare due o più teatri in perenne compresenza: uno tecnologicamente vivente, teso a recuperare un rapporto più stretto tra lo spettatore e il palco e che tiene conto della mutazione indotta dai mezzi di comunicazione elettronica, anche rinunciando ad un loro diretto uso sulla scena; e uno neo-letterario-visivo che crea opere solo per gli occhi e l’intelligenza di chi gli sta di fronte, anche usando super tecnologia in scena; nel mezzo ai due una miriade di ibridi mutanti ...

(chi ha orecchi per intendere... in Tenda!)

15 livelli dell'interattività. Riflessione soggettiva sull'interazione (2004)

In questi ultimi anni l'arte interattiva si è molto diffusa anche se, secondo me, non sono state realmente approfondite le diverse tipologie di interazione possibile. Inoltre, il concetto di arte interattiva si è legato in maniera riduttiva all'uso specifico delle tecnologie digitali in ambito installativo. Invece penso che l'interazione sia un'attitudine che si può esprimere in diversi contesti artistici e che può esprimersi in maniera compiuta anche senza l'uso specifico di tecnologie digitali. Ne sono un valido esempio le tv-comunitarie, certi happening teatrali o azioni di pittura o scrittura collettiva. È comunque vero che lo sviluppo dell'informatica ha evidenziato, elaborandole in diverse direzioni, le possibilità offerte dall'interazione.

Io considero l'interazione come un'esperienza che ha cinque livelli di complessità o profondità, ma ci sto ancora riflettendo e non sono sicuro che questa suddivisione sia giusta e definitiva.

1. Il primo livello di interattività è il cosiddetto “clicca e vai”, che permette al fruitore dell'opera di agire anche senza sapere cosa succede dopo. È la curiosità dell'utente che innesca la partecipazione, che avvia un evento preconstituito dall'autore e comunque limitato nello spazio e nel tempo.

2. Il secondo livello riguarda l'idea dell'esplorazione, come la navigazione nel web, in un CD-rom, in un videogame o in un ipertesto. L'utente ha la possibilità di fare un proprio percorso, una propria esperienza, attraverso una grande quantità di informazioni comunque precostituite e difficilmente mutabili. In questo caso è importante valutare il livello di consapevolezza che può venire acquisito dal “navigatore”. Maggiore è la consapevolezza acquisibile e maggiore sarà la navigazione cosciente, e quindi la “riscrittura”, dell'opera esplorata.

3. Il terzo livello è quello che apre lo spazio-tempo all'espressione personale o collettiva in un contesto preconstituito: le vecchie BBS, le bacheche o i forum presenti nel web, che permettono una partecipazione a diversi gradi (dal semplice scambio alla piena partecipazione, di quest'ultimo caso è l'esempio Indymedia), le mailing list, gli archivi digitali collettivi, o comunque tutte quelle opere che contengono segni concreti lasciati dagli utenti, e che crescono e acquistano significati diversi sulla base della reale partecipazione degli utenti. Sia nel virtuale che nel reale.

4. Il quarto livello di interattività viene realizzato dal mixare tutti quegli strumenti che permettono di creare una propria espressione o di ospitare quella di altri: ovvero, fai quello che vuoi con dei programmi che già esistono per disegnare, scrivere, navigare, condividere... tutte azioni che permettono di creare oggetti o contesti utilizzando dei software appositi, o degli attrezzi in ambienti spazio/temporali predisposti.

5. Infine, l'ultimo livello di interattività è rappresentato dal programmatore, che può essere individuale o collettivo: l'interazione è completa. Costruisce il software

e/o l'hardware che gli occorre per uno scopo e lo utilizza condividendolo anche con altre entità.

Inoltre qualsiasi opera interattiva si può comprendere e giudicare soltanto se la si “abita” completamente, se ci si sta dentro senza riserve, ovvero mettendo in gioco i propri desideri e le proprie aspettative in prima persona. Per esempio, se in una mailing list si è semplicemente spettatori, limitandosi a seguire la discussione senza intervenire, al massimo si possono valutare le opinioni degli altri. Ma soltanto nel momento in cui nella discussione viene espresso un argomento che ci tocca da vicino, spingendoci a intervenire e a rispondere, la nostra interazione si attua completamente. Cambia così la nostra percezione del gruppo di discussione e soprattutto del suo valore/senso. Questo accade di solito in tutte le opere interattive. Ovvero i partecipanti non possono essere semplici spettatori curiosi, perché soltanto se si attivano mettendo in gioco le proprie pulsioni emotive, i propri desideri, le proprie credenze e così via, diventa un'esperienza interattiva, altrimenti rimane una esperienza “limitata” quanto la percezione di un video, di un quadro o di un libro. Per questo spesso per i critici d'arte, di formazione tradizionale, è molto difficile comprendere e valutare un'opera interattiva. Spesso si soffermano sull'aspetto formale, per esempio sull'interfaccia grafica o sull'argomento trattato. Ma nelle opere interattive il vero soggetto è il comportamento dei fruitori, e la grafica è “solo” l'interfaccia necessaria a suggerire i possibili diversi comportamenti di creazione, esplorazione o comunicazione, che sono il vero cuore dell'opera.

Incontro con Valerio Binasco*

a cura di Marianna Sica

Armando Petri: *Sono molti gli spunti da cui potremmo partire per la nostra conversazione. Comincio da una considerazione: Valerio Binasco è un attore ma è anche un regista. Anche se è giovane ha già un percorso lungo alle spalle, molto ricco e fatto di cose intense ed interessanti. In questo momento come sapete è il Direttore artistico del Teatro Stabile di Torino. Ha esordito pochi giorni fa con Rumori fuori scena che è anche l'avvio della stagione allo Stabile. Con questo lavoro finalmente Valerio è tornato in scena. Negli ultimi anni si era limitato alla regia ma qui recupera il ruolo per lui consueto di attore-regista. Il fatto che Valerio sia tornato in scena è un'ottima notizia, che aspettavamo, ed è anche un grande piacere per gli spettatori. Non solo perché è un attore molto bravo. Non si tratta solo di questo. Il punto è che il suo è un teatro d'attore, in cui attore e regista coincidono. Un teatro in cui lo spettatore percepisce la presenza forte e intensa degli attori e avverte che il gioco teatrale ruota tutto intorno agli attori e alla loro presenza scenica. Valerio vogliamo incominciare da qui?*

Valerio Binasco: Sì. Il primo problema che mi pongo in questo momento è questo: io so che sto parlando con una platea di persone molto giovani, di persone delle quali io ho perso da qualche anno il contatto. Le generazioni cambiano... La cosa curiosa che mi accade è che i miei spettacoli per qualche strano motivo, in qualche modo, stimolano di più l'attenzione dei giovani che non l'attenzione dei vecchi abbonati o delle persone più abituate al teatro. Vorrei dirvi che ciò che vi state accingendo a studiare in questa università è qualche cosa che potrebbe da un momento all'altro cambiare anche molto. Il teatro è qualcosa di cui non si vede mai la fine, talmente vecchio come forma d'arte, talmente antica, nasce quasi insieme alla civiltà umana, cambia malvolentieri, lentamente, eppure non molla... Arriva il cinema, arriva la televisione, arrivano i computer, arrivano i

* Valerio Binasco ha incontrato gli studenti del DAMS di Torino lo scorso 16 ottobre 2019 durante una lezione di Storia del teatro. Si è trattato come sempre di un'occasione molto preziosa di approfondimento e di confronto. Il testo che segue è una sbobinatura a cura di Marianna Sica. Nella trascrizione abbiamo preferito, d'accordo con l'autore, mantenere la freschezza del parlato, che meglio restituisce il senso di ciò che Binasco ha detto e del clima in cui l'incontro è avvenuto. Marianna Sica è una studentessa del DAMS. Ha seguito attraverso un tirocinio curricolare l'intero lavoro di preparazione e le repliche al Carignano di *Rumori fuori scena* di Binasco.

telefonini, arriva tutto quello che volete ma il teatro in qualche modo non molla. Ed è strano. Non sono un vecchio trombone innamorato dell'odore del palcoscenico che quando va in teatro dice "Ah che meraviglia, il teatro!..." e tutte quelle robe lì, no, sento che c'è un rapporto conflittuale con la nostra società e mi dico: cosa se ne fa la società di questa cosa qui... Poi penso che c'è qualcosa di incantevole e, sì, abbiamo la televisione, i computer, il telefonino, abbiamo un sacco di roba che io non so nemmeno che avete, perché ho perso, vi ripeto, la corriera per raggiungere la giovinezza, ma sento che c'è qualcosa di incredibilmente potente nel fatto di radunare tante persone, minimo quanti voi siete qui, spegnere la luce e fare un'esperienza collettiva di qualcosa che avviene lì davanti. E non è un'esperienza pompata, cioè non è un'esperienza rock dove io per catturare la vostra attenzione e la vostra libido, incendio il palcoscenico, spacco i timpani e mi contorco in maniera sensuale, che va benissimo e per carità non c'è niente di male, ma non ricorro a questo, ricorro semplicemente all'arte semplice di essere un semplice essere umano, dell'Ottocento, del Settecento, del Seicento, di oggi, non importa - perché è assolutamente uguale - cioè catturo il vostro interesse semplicemente facendo accadere qualcosa di umano. In questo il teatro manifesta una forza modesta, se paragonata ad altro, che però risulta irresistibile, per cui sono qui per dirvi: fidatevi, moltissime delle cose che andrete a vedere a teatro spinti da una strana curiosità, perché è strana, no?, la curiosità che spinge verso un teatro: arrivarci non è nemmeno agevole, non è nemmeno così a basso costo... quando sarete spinti da questa strana curiosità che vi spinge verso un teatro per un qualcosa che vi interesserà, fidatevi, perché se è inevitabile che molte delle cose che vedrete saranno noiosissime, saranno vecchie, saranno insopportabili, è vero anche che una o due di queste potranno fare bingo dentro la vostra testa. Io devo moltissimo al teatro, la mia vita adesso è diventata una vita dedicata al teatro perché in qualche modo il teatro, quando avevo più o meno la vostra età, ha avuto la forza di salvarmi per dei motivi che non sono troppo piacevoli da raccontare ma che riguardano anche esperienze, come dire... che sconfinano con esperienze giudiziarie. E grazie al teatro che si faceva all'interno di questi istituti mi sono detto: "Wow ho capito qual è la mia vita", quindi io sono molto grato al teatro perché se oggi ne parlerò con amore e con intensità è anche perché ho un debito nei suoi confronti. La domanda che mi viene fatta adesso è: che cos'è il teatro d'attore? Allora, imparerete presto purtroppo a vostre spese e a spese della vostra noia quando vi occuperete sul serio del teatro e non solo di libri che ne parlano, quando il teatro diventerà un'esperienza viva per voi, che la forma che va più di moda in Italia è il teatro di regia. Cioè c'è un regista che legge il testo, pensa di aver avuto un'idea a proposito di questo testo e dice per esempio: lo voglio fare tutto azzurro questo testo perché l'azzurro è il simbolo di qualcosa... Allora prende dei poveri attori e li costringe a stare dentro la sua idea, li costringe a

parlare anche in un certo modo perché secondo questo regista quel modo di parlare corrisponde meglio... che ne so?... O alla sua sensibilità del testo oppure perché in questi giorni si è intrippato, che ne so io, della musica dodecafonica e dice anche le parole possono diventare dodecafoniche. Allora prende e fa uno spettacolo che è un'esperienza puramente critica o culturale. Questi registi vanno bene, vanno alla grande, piacciono ai critici, talvolta piacciono anche agli spettatori, questi registi hanno reputazione di veri registi e magari hanno una bella villa con piscina, cosa che invece altri registi difficilmente hanno. Però il teatro fatto così è veramente un'esperienza che considero, per i miei gusti, estremamente faticosa. Noiosa oltre ogni limite. Per me. Chi è il regista? Una figura complessa, importante che ha sbloccato il pensiero del teatro del secolo che ci ha preceduto e tutti devono avere molta gratitudine verso la figura del regista. Ma quelli verso cui avere gratitudine sono sempre figure singole. Due o tre nomi. Quando invece passiamo al "teatro dei registi", incontriamo uno stile, e incominciamo a confrontarci con un qualcosa che a me come spettatore, come spettatore innamorato della vita e non del teatro, suscita un conflitto. Il teatro di regia è riassumibile così: il regista è un intellettuale straordinario, un artista tormentato e fantastico capace di usare il palcoscenico in un modo che è sempre sorprendente e che è innamoratissimo delle proprie idee, e il teatro di regia è quello che dice...Conosciamo tutti Otello, no?... Otello che è tanto buono, e c'è Yago che è cattivo e Desdemona che è innocente. Otello è un innocente colpevole, Yago è un colpevole colpevole e Desdemona è una innocente innocente. Il regista è quello che dice: "Secondo me Yago è buono e Desdemona è cattiva" e costruisce tutto lo spettacolo per evidenziare in maniera del tutto originale e anche libidica quest'idea straordinaria ... e ... questo è il teatro di regia. Il teatro di tradizione invece è quello che dice Desdemona è buona. Poi c'è il teatro problematico, quello che in qualche modo continuo a fare. Il teatro problematico è quello che dice: io non so cosa vuol dire essere buoni o cattivi, perché si è buoni anche quando si può essere cattivi, è complicato, io in fondo voglio che tutti siano né buoni né cattivi, che ne so?... come faccio a fare la regia di una cosa del genere?... Allora il regista prepara il territorio dentro cui i personaggi, cioè gli attori, si confrontano con loro stessi e cercano di capire cosa c'è di buono dentro Otello, cosa c'è di marcio dentro Otello, cosa c'è di buono dentro Desdemona, cosa c'è di marcio dentro Desdemona. Quello è il primo passo del teatro problematico. Non lo sanno, non lo sanno più, non sanno più qual è la risposta ai comportamenti umani. Il teatro è problematico sin dal primo elementare gesto che di solito si faceva in teatro fino all'epoca del teatro tradizionale: l'apertura del sipario. L'apertura del sipario sembra una cosa banale, si ha questo tendone... Il sipario è stato qualcosa che apparteneva tradizionalmente al teatro e non è mai stato messo in discussione: c'era, era obbligatorio. Invece adesso per usarlo ci devi pensare su. Devi dire lo uso o non lo uso? Cosa

ne faccio? Cos'è? Cosa significa? Se lo chiudo vuol dire una cosa, se non lo uso ne vuol dire un'altra, vedete?... Siamo entrati in un'epoca dove il teatro è problematico. Di fronte al teatro problematico abbiamo quindi due tipi di risposte: una è la risposta dei registi che dicono "È così, la risposta è questa qui". Poi c'è il teatro degli attori che si trovano tutte le sere in scena, si guardano in faccia e dicono: "andiamo, vediamo dove ci porta il testo, vediamo dove ci porta la nostra relazione". È un atteggiamento che assomiglia in maniera sorprendente ad un atteggiamento sportivo. Una squadra di calcio si raduna dentro il campo da calcio e non è che sa, vorrebbe sapere come va a finire. Sanno cosa devono fare, sanno perfettamente quello che devono fare ma non c'è nessun regista che dice come andrà a finire la partita, cercano di farla lì per lì. La partita accade. Ora l'accadimento per me è una parola importante. Non vado a teatro per vedere una cosa che è messa lì, è già stata fatta, me la ripresentano per quella che è, vorrei andare a teatro - e faccio uno sforzo per trovare parcheggio spendere i soldi del biglietto, annoiarmi e aspettare che cominci, sedermi su ste poltrone, mi viene sonno e vorrei tanto scrivere dei messaggi ai miei amici... Va beh, non lo faccio, metto il telefono in tasca, aspetto che si apra sta cavolo di tenda, si apre... E a questo punto cosa accade? Deve accadere qualche cosa... [Binasco improvvisamente si ferma e resta in silenzio per lunghi secondi, si crea una attesa]... Come adesso... visto?... che stava succedendo adesso? È accaduto qualcosa. Semplicemente accade qualcosa... Sarà durato alcuni secondi, no?.. Ma eravamo coinvolti in qualcosa che accadeva tra noi. Quella roba lì, quel tipo di attenzione sospesa, dovremmo riuscire a farla durare due ore. La durata di uno spettacolo. Che sta succedendo? Non è più un problema di bello o di brutto, di intelligente... di culturalmente valido, semplicemente avviene un miracolo, cioè di fronte a noi accade qualcosa. Lo può fare il regista questo? Sì. Il regista come prima cosa deve mettermi nelle condizioni, può aiutarmi, mettere la sedia lì, perché se io ho la sedia lì mi viene meglio quella cosa o usando la musica può... boh, aggiungere delle cose, darmi delle suggestioni emotive che mi permettono di entrare in relazione con voi... Il regista è colui che può mettermi nelle condizioni di far succedere qualcosa, dopo di che io, l'attore, devo farla succedere. L'arte del teatro, mano a mano che lo studierete, vedrete che è un'arte bastarda, cioè non è pura... è un'arte interessante da questo punto di vista perché certo studierete che ne so... storia del teatro e vi faranno leggere libri tipo il Nicoll, o comunque dei libri sulla storia della scenografia. La storia della scenografia vi sembrerà un'arte minore rispetto all'architettura. Vi faranno studiare... che ne so io, storia dei testi teatrali, e vi sembrerà stano che un testo teatrale per bello che sia... diciamo che la letteratura non teatrale, i romanzi e le grandi poesie, hanno una reputazione un po' più alta... Sembra che il teatro sia un'arte bastarda, che ruba qualcosa alla letteratura, alla poesia o all'epica, ruba qualcosa all'architettura, ruba qualcosa alla pittura e persino alla scultura classica

quando si ispira a una certa pomposità, una volta gli attori dovevano essere un po' più classici di come può essere di moda adesso. Ebbene qual è il suo specifico allora?... Lo specifico 'non bastardo' del teatro. Secondo me - tutto ciò di cui vi dico adesso è una mia opinione, non sto battezzando una linea culturale, è semplicemente quello che penso quando dico che ruba... che è un po' meno dall'architettura, un po' meno della pittura, meno della musica... molto spesso le parole di un attore possono essere *melos*, pensate a Carmelo Bene, di cui voi purtroppo credo sappiate poco ma è un peccato e vi invito prima o poi a essere curiosi verso la figura di questo grande innovatore del teatro italiano. Il melos della recitazione però non sarà mai come la musica... e allora cos'è? È davvero un frullato bastardo che ruba le altre arti? No. Lo specifico del teatro esiste ed è molto particolare: il teatro è l'arte dell'attimo presente. Che accade. È l'arte dell'attimo... Prendiamo il cinema, che sembrerebbe essere più forte del teatro, e diciamo un po' lo è... il cinema quando lo vedi è già successo: quello che vediamo è dentro un rullo, si ripete, è accaduto, è stato rubato, modificato, fermato lì. Noi possiamo fermarlo, guardarlo, rivederlo domani, è sempre lì, l'attore nel film farà sempre quella cosa che è successa, cioè è al passato. Anche la pittura è già successa, le arti importanti sono al passato, sono state create e ora sono messe lì, sono esposte. Il teatro non può essere esposto, il teatro accade. Purtroppo, il teatro di regia, giusto per continuare la mia piccola e stanca polemica di cui sono stanco un po' anche io, il teatro di regia tende a fermare, a esporre. Il teatro degli attori invece accade e quando accade veramente la posizione dello spettatore sulla poltrona di solito è questa... [fa vedere una posizione seduta, con il corpo inclinato di lato o in avanti] . Lo spettatore di fronte allo spettacolo che è già accaduto, cioè che è una ripetizione, un qualcosa che è stato detto agli attori che la battuta si dice così, che due personaggi che devono dire solo "è permesso? - avanti" secondo l'intonazione del regista devono dire E'pppermè-sso?- Aavà-n-ti tu per trecento giorni dici "èppppermè-sso aavà-n-ti" e non cambia perché così si è deciso che venga detta questa cosa... Lo spettatore del teatro di regia sta così...[posizione sulla poltrona composta, passiva, diritta]... Niente, vedete? Cioè proprio... e chi me move? Anzi, è rassicurato, non c'è niente, la gente apparentemente vorrebbe che succedesse qualcosa, ma nella vita di solito succede dalle due di notte in poi qualcosa, e non c'è tanta gente in giro a quell'ora, e questo vuol dire che non tutti vogliono veramente che succeda qualcosa, tutti vorrebbero che succedesse qualcosa ma poi fanno in modo di chiudersi bene dentro, di non muoversi... Cioè non è vero, non è proprio vero che si vuole che succeda qualcosa, è brutto dirlo ma lo spettatore può anche essere tristemente gratificato quando anche a teatro non succede niente, dice ok : in fondo ai personaggi succede di tutto, mi piace sentire le parole no? C'è il cambio scena... Può anche dire: "Beh, sono bravi"... Ma cosa è successo? Niente. Solo delle parole. Quando si va al teatro dell'accadimento

(ed è fantastico per gli attori quando l'accadimento riesce)... Il teatro degli attori è come una partita di pallone, a volte perdi, anche il Real Madrid a volte perde contro una squadra mediocre, però spesso non perde. Quando ci riesce di fare teatro dell'accadimento è interessante perché tu vedi la sala e non ce n'è uno che è nella stessa posizione... stanno così, verso il sedile davanti, o così... [mostra alcune posizioni seduto] Di solito la cosa che mi intriga è che stanno un po' storti, cioè l'integrità della ricezione non è più passiva... è ... come quando col corpo esprimi: 'cosa, cos'è questo?' Studiando recitazione, che è un'arte che andrebbe studiata anche da voi, che si dovrebbe studiare quando si studia teatro, sennò studiate solo gli autori, i registi o gli scenografi ma viene a mancare un po' la parte tecnica della faccenda, e il cuore, cioè la recitazione. Nella recitazione si studiano i comportamenti umani eccetera eccetera... Tu vedi che la scomposizione del corpo a volte mette la persona che si scompone in uno stato fisico che è come se dicesse: "Che sta succedendo?"... Io ascolto una persona che mi sta parlando, ho un tipo di ascolto, ad un certo punto qualcosa che sto facendo o sta facendo, accade. Cioè io sono dentro di me, ascolto te e la nostra è una relazione dove magari non sta succedendo nulla, se non magari resistere a quel che potrebbe eventualmente succedere. Ma poi a un tratto il corpo composto è infranto, per esempio di fronte a un quadro fantastico a una mostra, lo guardi, lo guardi, lo guardi il tuo corpo si disequilibra leggermente... cosa c'è? Cosa succede? Succede che la mia integrità passiva finalmente si scompone. Ho visto qualcosa in quel quadro che mi è apparsa improvvisamente. Questo è l'attimo presente. Non c'è né il bello, né il brutto, né l'intelligente, il corretto, il registicamente compiuto, il criticamente ben fatto... C'è solo quello che accade... E se accade io ho speso bene il mio biglietto. Ma questo è un segreto che resta tra noi... Alla gente che va a teatro, del resto, non gliene frega niente. Ma io so che tutto quello che cerca è che accada qualcosa... Mi sembra un bel finale.

Petrini: Quello che tu hai detto si inserisce bene, benissimo nel discorso che stiamo svolgendo a lezione, è molto legato a ciò che stiamo cercando di approfondire... Non ci siamo messi d'accordo io e Valerio, è che su questi temi c'è una sintonia profonda, dovuta anche al fatto che gli artisti sono quelli che ci insegnano delle cose e io credo di avere imparato molto da te e anche dai tuoi maestri (penso a Cecchi per esempio). Per restare ancora un momento su questo tema: se il teatro è un luogo in cui accadono delle cose, nel senso che hai specificato così bene, potremmo dire che quello che accade ogni sera siano variazioni, no? si potrebbe dire che piuttosto che replicare qualcosa si lavora sulla variazione?

Binasco: Sì, mi sembra molto corretto... L'attore vive in una strana realtà che è abbastanza simile a quella delle altre persone però per lui in una maniera un po'

diversa. Tutte le persone più o meno durante la giornata fanno quasi sempre le stesse cose, ci sarà qualcuno che è stanco di lavorare al bar, che si dice ma tutti i giorni devo andare dietro a quel bancone di bar a fare gli stessi gesti... Ma in più l'attore deve dire anche le stesse cose, deve piangere più o meno nello stesso momento, deve arrabbiarsi in quel momento lì, deve morire in quel momento lì, deve incontrare sempre le stesse situazioni. Mi ricordo di aver visto un film dove per uno strano sortilegio uno viveva sempre la stessa giornata. Gli attori hanno la fortuna e la disgrazia di dover replicare, cioè uno spettacolo viene provato di solito un mese, un mese e mezzo standard, a volte anche di più, spesso anche di meno, poi una volta che è andato in scena passano tre o quattro mesi e tutti i giorni bisogna fare lo spettacolo, che ha quelle musiche lì, quelle luci lì, quei tempi lì, si entra da quella porta e si esce da quella, nel frattempo mi sparano, mi mancano, scappo, cioè tutte le sere... a dire sempre la stessa cosa... Quindi l'arte dell'attore qual è? È quella di dimenticare. Sembrerebbe un mestiere affidato alla memoria e infatti la memoria ci vuole perché uno deve ricordarsi le parole perché se sbagli le parole, sì le puoi sbagliare ma puoi mettere in difficoltà gli altri compagni oppure puoi anche dire delle cose che non sono vere rispetto a quelle che dovresti dire oppure magari ti portano fuori strada; c'è un ampio margine di improvvisazione che è piacevole, ti senti libero, sai che una cosa la puoi dire almeno in tre o quattro modi diversi ma la devi dire... Quindi ci vuole molta memoria per ricordarti le parole. Ma ci vuole una memoria speciale che soltanto gli attori bravi hanno che è una memoria che ti fa dimenticare, tutti i giorni, e questo è curioso perché quando manca poco all'inizio dello spettacolo non ti ricordi più niente, sei fuori, sei fuori di testa, non sai nulla, sei nulla, sei una pagina bianca, non è mai successo quello che sta per succedere e nota bene, sai benissimo quello che sta per succedere, lo sai in maniera perfetta, scientifica, ma nello stesso tempo non lo sai più, riaccade - e vedete che sto riusando questo verbo che adesso mi tormenta - per la prima volta tutte le sere, quindi l'arte di un attore non è fingere che accada, ma è dimenticarsi che sia già accaduto... È difficile, però ci sono delle pratiche, noi possiamo conoscere delle pratiche per fare questo, tenete conto poi che, per quanto uno possa essere professionista fin che vuole, il rapporto tra l'attore che recita e l'atto stesso di recitare in un teatro pieno di gente ha qualcosa di un po' contro natura, non pensate che non sentiamo che ci deve essere un demone che ci mette una mano qua sul collo e ci spinge e dice vai... entra in scena, vai... Un po' per l'emozione, un po' perché non ti senti degno, un po' perché pensi che questa sera non ce la fai a fare quel viaggio dentro di te, per tirare fuori sentimenti, o antisentimenti... Perché è faticoso, è strano, è innaturale che mi venga, per esempio da piangere in quella battuta lì, e quella battuta lì non mi fa piangere, perché quando arrivo lì sono così stufo di averla tra le mani, mi ha ... è usurata, ma io conosco la tecnica, per esempio, per cui se una battuta mi deve far ridere, o mi deve far piangere, se

io - indipendentemente dal personaggio - grazie alle parole del testo vado dove la mia immaginazione mi porta: cioè una storia d'amore andata male, l'idea di persone che non ci sono più oppure... o anche semplicemente cose che possono essere commoventi per ciascuno, per conto proprio senza che abbiano nessuna dignità, in quel momento scatterà l'accadimento legato a una realtà immaginaria, ma io non so cosa penserò in quel momento lì, non devo saperlo prima, se io riesco a fare il bianco dentro di me, il vuoto dentro di me riesco ad essere una pasta frolla fisica che ad un certo punto il demone con facilità spinge in scena, io arriverò all'appuntamento con quelle parole e qualcosa mi accadrà, perché ho reso attiva la mia immaginazione segreta, la cosa bella è che io non so che cosa mi accadrà, né se mi accadrà... Per cui la vera arte non è ripetere uguale e qui torno... al teatro dei registi che invece vuole che ripetano uguale e io mi domando: come fanno gli attori che lavorano con grandi registi, non so, in passato c'era Ronconi, Strehler, cioè gente veramente potente e carismatica che ti diceva come andavano dette le cose!! ti diceva come andavano dette le cose!!... E tu andavi avanti così per sette mesi a dire... Io adesso ho usato questo tono questo ritmo, magari perché ho guardato te, e per qualche strano motivo mi è venuta sta cosa, se guardavo di là la stessa frase magari veniva in un altro modo.... che ne sanno, questi registi, di ciò che è vivo? Com'è possibile fissare un'intonazione o un gesto? A quell'epoca quando io studiavo recitazione da piccoletto, andavo dal teatro dei registi che dicevano devi ripetere uguale, non devi mai cambiare, io provavo ma il risultato era l'esposizione di un qualcosa amorfo, quando poi scopri che io invece devo rifare uguale un percorso ma non so bene dove porta allora scopro che la vera arte è quella di ripulire tutto dentro di te, cioè dimenticarti che tutte le sere hai lo spettacolo. Lo spettacolo è un'esperienza fastidiosa, dolorosa, prima non ne hai mai voglia, speri sempre che succeda qualcosa di terribile che chiuda il teatro, speri sempre che qualcuno minacci un attentato, finto naturalmente! come quando si andava a scuola e veniva una telefonata che annunciava una bomba, di solito erano gli studenti stessi che speravano che il preside ci cascasse, insomma speri sempre che ci sia qualcosa per non andare in scena. Ma poi.... poi accade, accade... c'è una chiamata strana che è "chi è di scena" e dici va bene, allora rispondi alla domanda più difficile del mondo, "chi è di scena"?... Come se ci fosse un punto interrogativo, la parola più difficile da dire... Io, proprio io, tocca proprio a me, e vai. Sali le scalette, entri in scena... Home... Casa, quella è casa.

Petrini.: *Senti, il pubblico, quel pubblico che tu hai di fronte quando stai in scena non è indifferente al fatto che ciò che fai accada, no?*

Binasco: Il pubblico non lo sa che questa dell'accadimento è la categoria di riferimento necessaria, cioè dell'accadere e del non accadere. L'accadimento è la

ragione per cui va a teatro, ma non lo sa, il pubblico va a teatro spinto da un sacco di motivi, gli piace l'attore dal vivo, perché vuole vedere se quell'attrice è bella come in televisione, perché gli piace il testo, perché ha visto una foto dei costumi, perché il Carignano è tanto bello... Ci sono tanti motivi per cui uno va a teatro, anche perché la moglie vuole tormentare un po' il marito, dice: "andiamo amore a teatro?" Lui dice: "no no no"; "ma dai non facciamo mai niente, andiamo a teatro...". Di solito dopo i primi cinque minuti il marito si gira da lei e dice "te lo avevo detto che non dovevamo venire"... È un classico. Però poi invece no... A volte sì, a volte no. Ma in genere si lascia prendere. Lo spettatore non sa cosa va a cercare a teatro così come noi non sappiamo cosa andiamo a cercare in un ristorante... Più o meno è uguale, cioè ognuno di noi pensa: abbiamo mangiato proprio bene in quel posto lì, il cuoco che sente dice: non capiscono un cavolo questi qua, 'sta roba non si può mangiare, che il mio padrone mi costringe a cucinare"... Non lo sappiamo, però va bene, andiamo a teatro perché qualcosa ci spinge, che cos'è? Allora, tante volte c'è quello che ho detto: che il Carignano è tanto bello, perché non mi porti mai da nessuna parte la sera, perché ho comprato le scarpe nuove, perché c'è quell'attrice lì quell'attore là... Ma in realtà c'è qualcos'altro, c'è un bisogno strano, molto strano, delle persone di stare insieme. Le persone non amano stare insieme in metropolitana, non amano stare insieme in coda in Autogrill... Amano stare insieme a teatro... Mistero bellissimo, chi se l'è inventata 'sta roba? Un genio. Una sala tanto bella, grande, piena di posti a sedere. Tutti si siedono e dopo un po'... boom, spengono la luce, sembra un gioco dei bambini quando arrivano in una stanza: si spegne la luce e chissà cosa succede, si spegne la luce vuol dire: chissà cosa succede. Non solo, dopo poco si apre una grande tenda: e cosa ci sarà là dietro? Ora tutto ciò è un connettersi... con un... un'anima bambina preposta all'accadimento. Perché i bambini amano gli accadimenti, gli adulti no ma i bambini sì, perché fa bene, cioè la gente sta bene, quando tu riesci a far succedere nello spettatore qualcosa che accade... prima, io ho fatto quella cazzatina... siamo stati in quei meravigliosi dieci secondi di silenzio... cos'è successo? È successo qualcosa di veramente eccitante e riposante insieme, quello che... Si può dire in inglese, suona meglio in inglese... *Stop thinking*, abbiamo smesso di pensare. Il nostro cervello è una specie di centrifuga di pensieri, di immagini, di cose... Non siamo mai qui veramente, ognuno di voi sembra che stia qui e a meno che io non faccia qualcosa di speciale, tipo saltare sul tavolo... prendere lui per il collo... Ma se non faccio questo noi siamo tutti centrifughe di pensieri, pensieri, pensieri, immagini, immagini, immagini, ricordi, ricordi, ricordi... Dialoghi interni, parole, parole, parole, bombardamento, canzonette... C'è di tutto dentro quelle cavole di teste che abbiamo no? ma... a cosa serve quindi l'esperienza del teatro, dell'arte, di un film fantastico, di un mostra dell'arte?... In poche parole, tu all'improvviso... *stop thinking*, e per un attimo sei qui, ora, adesso,

qui, vedi una cosa. Una cosa sola. Non sai nemmeno di vederla. Non ci pensi. Succede e basta. Il teatro poi ha anche il dovere di confezionartela in un modo che sembri bella... Ora, che tutto questo lo spettatore lo sappia o no è garantito: non lo sa. È convinto di andare a fare altro. E poi per tanto o poco, smette di pensare ai cavoli suoi, o a ciò che gli arriva da chissà quale radio nascosta nelle stanze di Dio che gli manda pensieri. Ognuno di noi dice: non li voglio questi pensieri. Non sono nemmeno i miei. Ma non li puoi fermare. Ma grazie all'esperienza di un accadimento teatrale siamo tutti lì, è un'esperienza comunitaria, di comunità, siamo una comunità di spettatori, siamo lì, con i nostri pensieri smisurati e indisciplinati, si spengono le luci, passiamo attraverso quei due, tre minuti di noia, di sospensione necessaria... E poi se siamo fortunati, se abbiamo beccato lo spettacolo giusto, giusto per noi naturalmente, comincia che smetti di pensare. Ora lo spettatore non se ne accorge quando lo spettacolo è di accadimento o no, non lo sa, è giusto che non lo sappia, mica è un professionista lo spettatore no? Ma sa quando si alza la sua vitalità, quando sente... questo innalzamento, questo brivido di vitalità che si innalza. È la ragione per cui si sono stati inventati gli spettacoli dal vivo, il circo in questo è un po' un pornografico...: un continuo innalzare la vitalità... dopo un po' dici: va beh spero che cada perché non mi s'innalza più... la vitalità... lo vedi camminare sul filo avanti e indietro avanti e indietro avanti e indietro alla fine dici ma va beh, o cade o cambiate numero no? Il teatro ha questa pretesa di imitare la vita, può modularla, e ogni volta che accade qualcosa s'innalza un pochino la vitalità, e succede lo *Stop Thinking*. È questa la ragione, e non bisogna mai dirglielo, per cui lo spettatore decide quella sera di dire: va beh va mi sta bene sta cravatta o metto l'altra? Queste scarpe mi stanno bene ma mi fanno tanto male... va beh tanto al buio te le puoi togliere... tutti questi rituali che avvicinano al teatro, così ovvi, così teneri, così straziantemente teneri di persone che cercano... - la parola è un po' abusata e sospetta - cercano evasione. Quindi vuol dire che c'è un mondo un po' carcerario, ed è quello nella nostra capa, che vuole che qualcuno ogni tanto cerchi di uscirne un po'. Il pubblico non lo sa ma se ne accorge, e una volta che se ne è accorto lo dimentica e fa bene così perché è un segreto nostro.

Petrini.: *Ti chiedo ancora una cosa. Quando sei in scena speri di trovarti di fronte a un pubblico con una certa disponibilità in questo senso, cioè che ha voglia, è pronto all'accadimento, o tutto sta nelle mani di chi recita?*

Binasco: Beh, nel momento in cui io convoco delle persone a teatro la responsabilità è mia, non è che posso prendermela col pubblico. Gli attori spesso se la prendono col pubblico... Beh succede, siamo umani no? Adesso qua sembra un po' ecumenico nel mio modo di esprimermi, chiaro che me la prendo anche

io col pubblico quando devono ridere o piangere o applaudire o stare zitti, se invece sento che non ridono, non applaudono, non si commuovono e magari mandano il messaggio col telefonino mi incazzo tantissimo, magari mi maledico perché penso che c'è qualcosa di sbagliato che ho fatto io in quel momento lì, Poi di sicuro c'è qualcosa di sbagliato nel mondo, ovviamente, è un mondo dove un'arte antica e un po' demodé come il teatro deve lottare tanto per riaffermarsi ma in fondo poi nemmeno così tanto... Cioè voglio dire voi siete la testimonianza che forse questa lotta è più immaginaria che reale, per cui tornando al pubblico... Io devo assolutamente pensare che il pubblico è il mio ospite. È convocato, gli ho detto alle ore venti e trenta venite a teatro e vi faccio vedere una cosa bellissima. Non è che dico: mah, se non avete di meglio da fare... faccio una cosa così, così... Si mettono i manifesti con scritto grosso, "venite, venite, venite". Una volta che vengono io mi devo prendere cura di queste persone... Te ne accorgi quando incominci a fare l'attore, sembra scontato, sembra che se tu sei bravo, il pubblico se ne accorge e se fai bene una cosa, un bello spettacolo, il pubblico ride, applaude e non ti sembra vero e ti dimentichi sempre che il pubblico non è... Il pubblico. Innanzitutto, è una stupida parola singolare ma ha una pluralità. C'è un sacco di gente, ognuno si fa i cavoli suoi e a volte sono cavoli veri, devono mettersi lì stare zitti che già è faticoso per tutti e stare a sentire a te... Insomma, è un atto magico e perfino un po' violento di cui non puoi mai smettere di essere grato. A Genova quando ero agli inizi della mia carriera registica e quindi mi sembrava che quello che facevo io mai nessuno l'avesse fatto così bene e che stavo cambiando le sorti del teatro mondiale, stavo lavorando a uno spettacolo con tre attori, quella sera a Genova pioveva tantissimo e incominciammo lo spettacolo con quasi venti minuti di ritardo perché la gente non arrivava o non riusciva a parcheggiare... i miei compagni attori e anche i tecnici erano molto nervosi perché le persone erano arrivate tardi, alla spicciolata, non si incominciava mai, poi ad un certo punto uno si è voluto sedere lì ed era quasi in scena, le maschere erano su di giri... Gli attori erano preoccupati e infastiditi dal ritardo e dalla tensione che sentivano in sala, ma prima di entrare in scena li ho chiamati gli ho detto basta, adesso ci calmiamo, da questo momento prendiamoci cura di queste persone perché... perché hanno fatto un grande sforzo a venire qua, sono nervosi marci perché hanno preso la pioggia, non hanno parcheggiato bene... ma sono venuti, sono lì. Ricordo che non era bello come pubblico, era un pubblico che era partito ostile, è partito che non avrebbe voluto essere lì, è partito che avrebbe voluto essere in una sera diversa però mi ricordo che è bastato questo, io e miei attori ci siamo messi a dire ok, adesso calma, noi ci calmiamo, piano, piano, piano, piano li portiamo dentro, con calma e dolcezza, cerchiamo di captare il loro nervosismo perché sono molto nervosi. Quello lì che è venuto a sedersi quasi in scena e non vuole spostarsi, dobbiamo farlo sentire a suo agio, e così tutti gli altri. Dobbiamo

fargli dimenticare la pioggia che c'è fuori. Mi ricordo che fu una bellissima replica e insomma il destino della serata si ribaltò in quel senso lì... Ecco cosa può essere la presenza del pubblico per me.

Domanda di uno studente: *Volevo chiedere secondo lei qual è la parte migliore di uno spettacolo, l'inizio, lo svolgimento, il finale...?*

Binasco: La più bella sensazione per me è più o meno a metà. A metà io sento la sensazione di... Sono veramente a casa mia e sta succedendo quello che piace a me e sono con le persone che piacciono a me e ancora un piccolo sforzo e andiamo tutti a casa!!... No, non so, ma credo che quando siamo a metà avviene una cosa, non so se avviene anche agli altri attori... Quando siamo più o meno a metà spettacolo mi dimentico totalmente, a quel punto mi sono completamente dimenticato della mia vita, o comunque la mia vita entra in me sotto forma di immaginazione, il ricordo di un cartone animato, uno dei più reali. E quindi la metà di uno spettacolo è il momento più bello.

Domanda di uno studente: *Posso sapere perché per lei è così necessario, secondo la sua idea, poter dimenticare? Perché è così importante, così fondamentale?*

Binasco: Perché se vuoi che succeda qualcosa intorno a te, non può, è impossibile che accada qualcosa intorno a te se non accade dentro di te. Se io devo arrabbiarmi con un personaggio e non trovo il modo di connettermi con la mia rabbia o la rabbia del mio personaggio (che però mi somiglierà parecchio immagino) quindi se non accade qualcosa per cui io entro in contatto diretto con la mia rabbia e non mi arrabbio davvero... se non mi accade non accadrà nemmeno allo spettatore. Allo spettatore gli va bene tutto, come a voi vanno bene tutte le pizze. Poi c'è quella pizza che vince il premio mondiale, quell'altra che tutti dicono "eh ma si mangia male" e tu che dici "a me piace tutto". Cioè lo spettatore non lo sa ma spesso gli va bene tutto, gli vanno bene le emozioni finte, le emozioni vere, il pubblico è molto ben disposto verso gli attori, come noi siamo molto ben disposti verso le pizzerie. Basta aver fame, poi va tutto bene... Quindi, lo spettatore non si accorge quando io mento o no ma io me ne accorgo, lo spettatore lo sa quando una cosa accade o non accade, poi lo spettatore dice per me è uguale, non è accaduta ma a me andava bene lo stesso. Tu dici no, per me no, è fondamentale, è il compito della mia vita che succeda questo, se non succede questo io sto rubando, sto mentendo, sto perdendo tempo e mi sto annoiando. Allora devo farlo accadere, in che modo può accadermi? A me, proprio a me, in modo tale che accada anche a voi che lo vedete? Chi di voi studia, che ne so io, buddismo o scienze o religioni affini, sa qual è il potere vibrante ed evocativo di una persona che ad un certo punto fa il vuoto dentro di sé. Nessun sentimento può arrivare dentro di te se tu non ti svuoti. Se tu fossi una giovane

attrice e volessi piangere o ridere ma sei piena di pensieri i quali contraggono qualcosa dentro il tuo corpo... ci riesci solo se sei rilassata, se hai smesso di pensare. Pensare per chi si vuole occupare dell'arte della recitazione, è fatto di due cose... È un verbo che si scompone in due settori: uno buono, va bene per noi; uno non buono, *rubbish*, buttare via. Uno riciclabile e l'altro no: uno è il pensare dei pensieri parlati, quello che facciamo tantissimo, noi parliamo, abbiamo dei pensieri che ci parlano dentro, no? Ci sono dei demoni nel nostro cervello che parlano; non abbiamo potere su di loro, non possiamo né farli venire né farli andare via, arrivano, e quelli parlano. *Rubbish*. Con quelli non si può recitare, con quelli lì devi fare in modo di sdraiarti per terra, di metterti delle cuffiette per sentire delle musiche fantastiche, devi fare mille trucchi per buttare via tutti questi ospiti indesiderati e da lì quello che ti servirà in scena arriverà. Poi c'è l'altro modo di pensare che è quello proprio degli attori, che è difficile, bisogna svilupparlo molto, esercitarsi: ...è il pensare per immagini. Cioè tu non pensi più con le parole ma vedi cose; anche quello non lo possiamo fermare. Se io potessi avere un'istantanea di ciò che voi in questo momento state vedendo ... ne vedrei di tutti i colori... Spesso siamo incoscienti di quel che vediamo. Non gli diamo importanza. Invece per un attore è importante. Pensare per immagini è parte del rilassamento. In ogni immagine, andando a frugare bene, c'è un'emozione, dentro un'emozione c'è una persona, dentro una persona c'è una relazione di sentimenti... Questo piacerebbe a Jung moltissimo, le immagini sono quello studio a cui dobbiamo fare affidamento, io faccio il vuoto dentro di me e lascio che riaffiorino le immagini. Altrimenti ho delle parole dentro, quindi ho delle contrazioni, e quindi recito male.

Domanda di uno studente: *Io volevo chiedere dell'inizio della sua carriera di attore. Cioè della prima volta come attore e della prima volta come regista. Quale delle due è venuta prima e soprattutto cosa può consigliare a chi voglia farlo.*

Binasco: La prima cosa che mi viene da consigliarvi è piuttosto importante, perché io vi consiglio di non ascoltare consigli. Ve ne daranno molti ma dovete fare come i Bee Gees, che probabilmente non sapete manco chi sono, una volta lo sapevano i vostri coetanei ... lo sapete?... Ah, però, qualcosa è rimasto... I Bee Gees abitavano a Redcliffe un paesotto in Australia, un paesotto tipo Moncalieri australiana, ma non la Moncalieri della collina, quella di sotto. Abitavano a Redcliffe e suonavano la chitarra ed erano carini, amati, facevano... erano tre bambini, c'era il papà che gli faceva da manager li mandava in televisione e cantavano rock'n roll ed erano bruttissimi ma erano meravigliosi, per gli australiani erano dei miti i Bee Gees. E c'è una frase che ha detto Barry Gibb che dice: "A quel punto partimmo e con le nostre chitarre ci mettemmo a suonare a Londra, per strada, a noi piaceva tantissimo, si fermava un sacco di gente, ogni

tanto passavano delle persone tipo Eric Clapton, tipo Keith Richards e ci davano dei consigli... per fortuna non se seguimmo nessuno". Dovete fare un po' così. Cioè chi ha in mente qualcosa e la insegue, sta a sentire tutti i consigli ma poi non li segue... Adattarsi ai consigli passivamente è un tipo di mentalità che in arte non funziona, se io avessi seguito i consigli, mah, non so che tipo di carriera avrei avuto ma di sicuro non avrei avuto la mia, ne avrei avuta un'altra ma comunque non è bene seguirne mai. Quello che è importante è che invece per la risposta che posso darti, perché riguarda me quindi so di cosa si tratta, io non mi sono mai appassionato di teatro, cioè il teatro per fortuna per me è sempre stato il punto di arrivo di un qualcosa che mi interessava di più. La cosa che mi interessava di più era la recitazione, quando io ebbi la fortuna di approdare a una scuola di recitazione professionale... Ecco questo è un consiglio che posso darvi, fare una scuola professionale è meglio che non farla... Mi appassionai moltissimo proprio a come gli insegnanti insegnavano recitazione, qual era il mistero di questa trasmissione di cosa ... quando vedevo un mio compagno che doveva recitare una cosa e lo vedevo in difficoltà non mi occupavo tanto di come l'avrei fatta io, pensavo chissà cosa gli dice adesso il professore di recitazione... Quindi mi appassionai molto di recitazione a tal punto che arrivai a pensare che uno spettacolo è il risultato della strategia di un regista per confezionare attorno a degli attori delle strutture che permettono di recitare bene, punto. Tutto quello che interessa a me è questo, per cui cominciai come insegnante di recitazione. La mia carriera inizia come attore giovane, molto inesperto, narcisista, farlocco. Per molto tempo ho fatto il giovane farlocco, quello che mi interessava era che la gente mi dicesse che ero bravo, ma una parte della mia anima coltivava invece un interesse per la scuola di recitazione molto accesa, tant'è che ebbi la fortuna di iniziare a insegnare nella scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova a venticinque anni, e avevo finito due anni prima e... lì loro furono molto lungimiranti, capirono che per me si era aperta una possibilità, quella divenne poi dieci anni dopo abbondanti la mia strada verso la regia, non avrei mai pensato che la mia carriera di regista avrebbe oscurato la mia carriera di attore perché mi sentivo l'attore più bravo del mondo, ma come regista ero bravo ma non ero per niente il regista più bravo del mondo per cui ho dovuto rettificare molto la mia classifica personale. Ma è iniziato prima di tutto lo studio della recitazione, da lì la regia.

Domanda di uno studente: *Io volevo chiederle: lei ha detto che bisogna fare il vuoto no? Però le immagini sono collegate ai pensieri e i pensieri alle immagini. Se a me viene in mente un'immagine, quella stessa è un pensiero e quindi come si fa a fare il vuoto dei pensieri e invece favorire le immagini quando queste sono collegate ai pensieri?*

Binasco: E quindi come si fa?... Perché se io devo pensare alle immagini e insieme a un'immagine ho un pensiero, sono collegati, e quindi il mio discorso è contraddittorio. Sì, hai ragione ma hai anche torto, nel senso che... questo fa parte del mio lavoro, il nostro lavoro è prepararci, studiare, allenarci a seguire solo le immagini, è una cosa che puoi fare anche tu, può fare chiunque. A letto quando andate a dormire sarete bombardati di immagini e di parole, tu puoi decidere di seguire le immagini e di staccare le parole; così come se uno accende la radio - e a me di solito dà molto fastidio ma avrete fatto mille volte quest'esperienza - che la radio è accesa ma non la ascolti, c'è ma non la ascolti. I tuoi pensieri sono in una radio, quelli parlati, tu puoi decidere. È come il paesaggio in treno... c'è, non è che stai a guardarlo sempre, c'è e lo lasci andare... è una tecnica, è difficilissimo anche perché di solito le voci che noi sentiamo sono voci critiche, spesso sono voci infelici, sono il nostro tormento, quindi sanno benissimo quali sono i nostri punti deboli, quali sanno catturare la nostra attenzione e sanno farci un mazzo così, sono forti e allora bisogna essere altrettanto forti per dire: benissimo, questa voce la sto sentendo ma è sbagliata, non mi interessa, non la voglio, voglio vedere solo le immagini... non è un percorso facile ma è altamente fattibile, con la pratica uno ce la fa. È quella che si chiama... però lì siamo a livelli a cui io non arrivo nemmeno ad immaginarmelo - si chiama meditazione, non è che uno che medita dice: voglio che mi vada bene domani... non è che parla tra sé e sé, no: vede cose, sente cose, noi abbiamo parecchi sensi, almeno sei, poi qualcuno in più ma non li hanno ancora... come dire, battezzati... ognuno dei quali è preposto a farci sentire in maniera molto profonda la realtà intorno a noi e dentro di noi, la realtà intorno a noi è quella degli occhi aperti... [Binasco chiude gli occhi] e questa è la realtà dentro di me, lo so dove sono eh, qua, ma adesso sono dentro di me... apro, c'è il mondo, chiudo, ci sono io, lì cominciate voi. È delicato, non è detto che ci riesco ma il tentativo di mettersi in relazione con qualche cosa che è dentro di me, quindi le immagini per esempio, oppure anche dei suoni, quando dentro di me queste parole mi rompono le scatole mi dicono delle cose, dico adesso chiudo gli occhi e vado a sentire la voce di mia nonna, oppure voglio vedere quali immagini ho... quella è un'attività tecnica. Posso riuscirci o non riuscirci ma nel tentativo di farlo faccio il vuoto, tolgo l'ascolto al pensiero parlato, e con questo vuoto io posso andare in scena.

Domanda di uno studente: *Però anche le immagini possono essere fonte di distrazione.*

Binasco: Sì, certo. Molto meno. E se tu hai talento, se sei un bravo artista ti potrai sorprendere di come le immagini sono sempre giuste, perfette... Ti posso raccontare un aneddoto veloce? Posso? Siete stufo? Perché sto parlando da un

sacco di tempo... Dunque, andiamo indietro nel tempo, io sto facendo *Amleto* ed ho 30 anni, 29 anni, ho un regista cattivissimo, cattivissimo, bravo da matti eh, un genio però cattivo proprio che di più non ce n'è, che in quel momento mi amava molto come attore quindi era ancora più cattivo perché voleva che io fossi molto di più di quello che potenzialmente io ero e... mi dice che io devo fare Amleto ed io non mi sento all'altezza e dico col cavolo, va beh, questo mi ammazza, morirò. Arriviamo dopo 15-20 giorni di prove che io sono stremato, vado avanti a provare fino alle 3 di notte con lui che è sempre più cattivo, dalla mezzanotte in poi dava il peggio di sé, ed io devastato ero così triste che quel giorno avevo fatto i bagagli, avevo messo i bagagli in camerino per dire appena finisce la prova me ne vado a casa, basta, non gli lascio manco un biglietto e... me ne vado via... E lui comincia a tartassarmi, tartassarmi, tartassarmi, manda via gli altri attori, che un minimo di solidarietà la esprimevano se non altro facendo così con la testa... però mi bastava... rimango solo, nella notte con lui, in teatro, arrabbiatissimo... ovviamente visto da fuori la crisi di un attore può essere poca cosa, vista dall'interno della vita di un attore è una tragedia, si sta veramente male, malissimo... Dovevo dire: "Ma non è mostruoso, che quest'uomo qui fingendo una passione anzi sognandola..." eccetera... Non viene. Lui mi dice: non pensi, non pensi, non pensi... io, sudato, persino le mosche erano morte di caldo quella notte, ricomincio... "Non è mostruoso che quest'uomo...". Non pensi, non pensi a un cazzo... e io: ma come non penso, sto pensando! E mi sforzo di pensare : faccio il pieno e non il vuoto. Dico: "Ma non è mostruoso...", ogni parola era per me una montagna di significato e di significanti - non so, di solito si dicono in coppia queste due parole poi non ho mai ben capito - ...e niente: non pensi, non pensi. Ad un certo punto io crollo, cado per terra, cioè mi allungo per terra e ho una prima sensazione positiva, il rumore. Credevo di fare ciak e invece era tu-tu-tuk, perché era legno, ed era un bel legno, aveva un buon odore, perché era da tanto tempo che non mi ricordavo che ero sul legno, l'avevo dimenticato, ero convinto di essere a Elsinore, grande errore, grande, tu dici sì... beh Amleto è a Elsinore, ma io ero lì, e avevo già fatto un errore... questo legno, mi dico: beh come sei bello legno, vecchio legno di teatro che fai tu-tu-tuk quando cado e poi guardo in alto e dico adesso mi metto a piangere... no, perché se piango il regista mi ammazza, se ne approfitta, per cui sto lì così e faccio una cosa che non so che sto facendo ma la sto facendo, mi sto rilassando, sembra incredibile ma fin che ero in piedi ero così... poi di punto in bianco... il regista, che era un grande maestro anche se come tutti i grandi maestri non era un grande insegnante, ha un'illuminazione e dice: sì! stai lì così ... resta sdraiato..... cioè non me lo dice così gentilmente... ma mi dice stai lì, così, con quella faccia lì, comincia da lì, comincia da lì, stai così, dilla mentre stai sdraiato per terra. Ma sei io stavo sdraiato per terra e mi rilassavo, perché ero rilassato, rilassato come può essere uno in quelle

situazioni ma voi sapete che si può dormire anche seduti... si può dormire a lezione, ci si può rilassare nelle situazioni più impossibili, per cui voglio dire... ci si può rilassare anche nelle situazioni più strane. Il mio corpo si stava rilassando, e io comincio ad avere immagini, non ho più pensieri per la testa, non ho più Elsinore, la regina ... barabam, barabim, barabam... niente parole, silenzio nella mia testa ma mi appare una motocicletta davanti, non riesco a toglierla, dico come faccio a recitare Amleto con una motocicletta davanti agli occhi... tra l'altro una motocicletta che fu costruita da mio zio quando io avevo tipo 10-12 anni, l'avevamo chiamata la Nopa, perché aveva solo tre lettere adesive, tre quattro lettere adesive, la O, la P, la N e la A, quindi Nopa e io dico: cazzo ci fa qui la Nopa! Non me la ricordavo più, era svanita nel mio cervello... era arancione e non funzionava neanche, quel giorno faceva un gran rumore ma non partiva... E dico: che ci fa qui? Togliamola, togliamola... Ma poi lui il regista mi dice: dai, attacca, comincia a recitare. Io ho detto: va beh, tanto domani me ne vado, ho già la valigia pronta... "Ma non è mostruoso...", e mi vennero le lacrime. Era la Nopa che mi faceva piangere, non Amleto, perché la Nopa era nel cortile di mio zio, c'era una porta di fianco alla Nopa e l'avevo appoggiata lì, nel pomeriggio d'estate, mentre io andavo a fare ... era agosto in quel mese lì e c'era una vecchia officina, sentivo anche l'odore dell'officina grazie al potere dell'immagine e ad un certo punto io mi dico: cosa sta succedendo, sto facendo il ruolo di Amleto pensando a questo?... E poi di fianco alla Nopa c'era una porta, apro la porta e c'è la scala che porta su nelle stanze dei miei zii e io mi dico: cavolo, devo pensare a Elsinore, devo pensare al Re che ha ucciso mio padre... Nonna! che stai facendo? Ed era lì, che stava facendo i savoiardi e io dico: Ma che cazzo mi sta succedendo?! Ed ero devastato da quest'immaginario così banale rispetto a quello di Amleto... Beh, finisco sto monologo e il regista dice: "Dai, hai pensato! Questa volta almeno hai pensato a quel che dicevi"... "Ho pensato?"... Sì, avevo pensato. Non c'erano pensieri fatti di parole o di concetti, c'erano immagini, le immagini erano cariche di emozioni. Era un'associazione, un'associazione che ha fatto bingo dentro la mia anima. Chiaro, non l'ho detto al regista, mi avrebbe ammazzato se gli avessi detto guarda mi è venuto perché ho pensato ai savoiardi di mia nonna. Le immagini sono ricche di emozioni, non sono immagini solo immagini. Se io le ascolto, entro dentro le immagini senza pensare... se avessi pensato avrei detto devo pensare allo zio, di Amleto suo zio, allora penso a mio zio... e sarebbe venuto uno schifo. Invece ho lasciato che la nostalgia di un tempo meraviglioso della mia vita mi aggredisce con delle immagini dentro le quali potevo addirittura mettere le mani o sentire gli odori. E cosa prova Amleto se non una struggente nostalgia di quello che ha nel giardino immacolato nel quale lui ha passato l'infanzia e che un bel giorno all'improvviso ha visto diventare una giungla infernale e... putrida?

Domanda di uno studente: *Qualche giorno fa alla presentazione di Rumori fuori scena, fin dalle prime battute mi si è palesata nella testa l'immagine, sarà per la scenografia, cioè per l'ambientazione scenografica in qualche modo meta teatrale, non so, vari discorsi... come una specie di specchio non uguale ma opposto ai Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello. E mi era rimasta la curiosità, in parte la risposta credo che stia già nel discorso che ha fatto all'inizio sul teatro del regista e il teatro d'attore, ma se in qualche modo c'è ancora qualcosa da dire su questo mi interessava sapere.*

Binasco: Allora fare *Rumori fuori scena* per me è stata un'esperienza faticosa perché è un teatro che ti impone in una maniera molto violenta l'adesione ad uno stile. Questo stile che sembra facile e piacevole e in realtà è molto difficile. Tutto ciò che è difficile ti fa soffrire, arrabbiare. Io per molto tempo sono stato arrabbiato. Credo sia una commedia che possono farla molto bene certi attori, tipo gli inglesi, gli americani, perché hanno uno stile nel comico che non ci è ancora dato, no? Immaginati un'edizione di *Friends* fatta da attori italiani, fai fatica a immaginarla. È un tipo di comicità diversa, e quindi io mi sono scontrato molto con quello che era il mio sogno, la mia pretesa di incontrare una recitazione che si manifestasse attraverso lo stile dell'understatement. Però non sono stato vittorioso in questo, la mia è una commedia all'italiana. *Rumori fuori scena* era da un lato un tentativo di fare un qualcosa di comico che mi permettesse di andare a vedere se lo stile della recitazione italiana poteva arrivare ai livelli della sit-com americana che tanto mi piace anche se ne ho viste solo due puntate, però mi sono bastate per capire che è un capolavoro... e... dall'altro volevo parlare del teatro, mi piaceva molto parlare... fare una sit-com che parlasse di teatro, cioè del mio mondo, dei miei amici, delle uniche persone che so frequentare con tranquillità, gli attori, i registi. Il mondo del teatro è un mondo molto chiuso... Non è chiuso, è piccolo. Un mondo nel quale io mi trovo molto a mio agio tanto quanto mi trovo a disagio nel mondo esterno. E, anche lì, ce l'ho fatta a metà perché è una commedia che non è che vuole proprio parlare di attori però se non altro ho avuto la grazia di mettere in scena in modo divertente molte delle loro debolezze, molti dei loro equivoci, la parte stupida dell'attore anche un po' superficiale, narciso, giocherellone nella vita, i sentimenti sembra che gli passino sopra con incredibile agilità e se ne vanno tanto in fretta, sono situazioni quelle della compagnia di attori, almeno nei momenti in cui mi sono trovato a viverle io in epoche più sbarazzine, estremamente promiscue, divertenti, amori che si intrecciano... narcisismi che si scontrano ma tutto con una leggerezza che io non vedevo l'ora di raccontare e... *rumori fuori scena* mi ha dato l'occasione di farlo un po'... Pirandello mi sta profondamente antipatico quando parla di teatro perché senti proprio il peso per me nefasto del filosofo che non è riuscito a fare il filosofo e allora si è inventato

una carriera di teatro filosofeggiante... devo ancora spiegarmi dov'è la forza della sua intuizione filosofica. Pirandello ha delle buone intuizioni drammatiche perché sono delle belle storie le sue dove però il personaggio non vede l'ora di mettersi a filosofeggiare... che è un atteggiamento che ho visto qualche volta in Sicilia, a una certa ora, verso le due di pomeriggio sotto un fico... questi qui che cominciano a dire, spaccano il capello in quattro su tanti argomenti... però non è filosofia quella lì, è spaccare il cervello, per non dire un'altra parte del corpo, a furia di ragionamenti e... Beh, quando applica questo al teatro, allora sono molto cattivo con Pirandello, mi sta proprio antipatico. Però so che sbaglio, cioè ve lo dico, lo so che sbaglio, anzi il prossimo anno lo farò così almeno ci faccio la pace, ci faccio la pace con Pirandello! Ma quando lui applica questo modo di ragionare al teatro fa due cose che mi fanno veramente arrabbiare: uno tratta gli attori come dei deficienti, la compagnia degli attori dei *Sei personaggi* o la compagnia degli attori di *Questa sera si recita a soggetto* sono una banda di deficienti ... e non ti devi permettere Pirandello!... grande... ma hai sbagliato strada. Poi si occupa del teatro come luogo in cui c'è una strana lotta fra la verità e la finzione... ma un attore... il teatro nel teatro non parla di questo, è lo spettatore, un critico che potrebbe eventualmente parlare di questo, la lotta tra la verità e la finzione... la compagnia degli attori e la compagnia dei fantasmi che fanno a gara a chi è più vero. Ma il vero non esiste, cioè non capisco di che cosa stiamo parlando. Allora perché mi vieni a rompere le scatole, scrivi un saggio. L'hai scritto? Bello, sull'umorismo, benissimo... bellissimo ma scrivi saggi non mi rompere le scatole, non mi illudere che mi stai raccontando una storia solo per esprimere il tuo parere sul vero e non vero, il vero non c'è, lo sappiamo già... c'è una mala fede, ecco. Spesso gli autori che non sono attori ma che vogliono fare il teatro nel teatro, spesso hanno un po' di... di mala fede. Anche Frayn, autore di *Rumori fuori scena* ce l'ha, tratta gli attori come una banda di citrulli, ma c'è un affetto... Non so, qualche volta lo siamo, qualche volta lo sono... dato che non sono innamorato del teatro, per me il teatro nel teatro ha interesse solo se parla della vita degli attori sennò i concetti che nasconde o che illustra non li capisco neanche.

Domanda di uno studente: *Le è mai capitato di interpretare un personaggio e di sentirlo in alcuni tratti simile alla sua persona e quindi di fronte al pubblico di recitare e sentire di star raccontando qualcosa di sé al pubblico ma senza che il pubblico lo sappia? E quando capita, cosa prova? Eccitazione o timore?*

Binasco: Allora, quello che ho imparato nel tempo è che tutti i personaggi parlano di me, nessun personaggio non parla di me, tutti parlano di me. Marlon Brando... sapete chi è?... diceva... la recitazione è estendere... no, "il personaggio è l'estensione di una parte di te". Tu sei tante cose, tu sai tante cose di

te, il dritto il rovescio, il davanti, il dietro, il bianco il... e quindi quando fai un personaggio prendi una parte di te, la estendi fin quando non riempi il tuo personaggio. Quello che io ho imparato è una visione ermeneutica delle cose, o forse psicodinamica, cioè quando io dico delle parole, che sono quelle del personaggio o vivo delle situazioni che sono quelle del personaggio mi domando sempre ... un po' come le immagini, è come un test di Rorschach, che ci vedi delle cose, queste parole che sto dicendo, questa persona a cui mi sto rivolgendo, questa cosa intorno a me è anche una rappresentazione psichica nella quale io sono immerso. Io persino facendo Amleto ho parlato di mio zio, io faccio solo questo, quando tu mi vedrai recitare sappi che stavo parlando di me, non è detto che io sono come il personaggio, ma tutto ciò che dico, tutto ciò che faccio è in relazione a mio padre, mia madre, la mia vita da piccolo, la mia vita da grande, dei miei amori, delle mie infelicità, è tutto comparato, io cammino su un tappeto di cavoli miei... e dico agli attori: fatevi i cavoli vostri in scena, pensate quello che volete voi, state dentro alla vostra vita e poi dite la battuta del personaggio... Cosa provo, eccitazione o timore? Né l'uno né l'altro perché sono troppo concentrato a... sentire... la commozione in qualche modo di avere il privilegio di fare quello davanti a tutti. Ma io però una cosa so, che io sono uno che fa un'esperienza per tutti, quando io riesco a farla fino in fondo, quando faccio quell'esperienza lì che sento che brillano dentro di me le cose che riguardano la mia vita, io sento che in qualche modo sto facendo brillare la vita di tutti, questo è il compito di un attore. Non lo so, il pubblico non è il pubblico, il pubblico è fatto di singoli, i quali se guardo proprio bene, bene, bene, bene... Se proprio li guardo con gli occhi chiusi, ecco, li posso vedere bene, bene, bene... ciascuno di essi sono io e viceversa e quindi è bellissimo quando accade.

Domanda di uno studente: *Negli spettacoli in cui lei è attore e regista come fa a conciliare le due cose? Nel senso l'attore è quello che ha bisogno di un occhio esterno che lo guardi però intanto deve essere regista capace di guardare gli altri senza perdere d'occhio se stesso e l'insieme.*

Binasco: OK, è molto chiaro. Come fai a fare l'attore e il regista? L'attore ha bisogno di qualcuno che gli dica come occhio esterno: questa cosa è giusta, questa è sbagliata, siediti lì, alzati, fai quello... il regista se fa anche l'attore chi glielo dice? Cosa fai? Allora avviene una cosa strana che non so ancora precisamente quale sia... e non è detto che sia quella giusta... Un po' vai d'istinto. Io sento per esempio che non è obbligatorio essere sia registi che attori. Viene. Io ho avuto la fortuna nella mia vita di lavorare con almeno due persone che sono insieme attori e registi, che vengono a loro volta da scuole di attori e registi insieme. Uno per tutti è Carlo Cecchi, che a tutti gli effetti è quello che mi ha insegnato di più, mi ha dato di più nella vita dell'arte. È uno che ha lavorato

anche con Eduardo de Filippo il quale scriveva, recitava, dirigeva... quello che posso dirvi è, giusta o sbagliata che sia, bella o brutta che sia, ci sono molte opinioni a riguardo, molti produttori per esempio quando mi chiedono di fare una regia, mi dicono beh però ci reciti anche, altri mi dicono... però fai solo la regia, perché alcuni pensano che se io recito anche, lo spettacolo assume maggiore controllo interno, altri pensano invece che è meglio che i due ruoli restino separati. Ci sono molte opinioni. La mia personale opinione non è un'opinione ma è una sensazione. Io ho imparato dagli attori che mi hanno sempre diretto stando dentro la scena. E poi è una specie di senso, una specie di organo che tu hai. Certo, arrivi sempre un pochino in ritardo rispetto alla compagnia perché componi uno spettacolo. Ci ronzi intorno allo spettacolo, non entri mai diretto però ad un certo punto sai benissimo, o ti sembra di sapere benissimo, che cosa devi fare, dove devi stare. Cioè non è visivo il rapporto, non è obbiettivo ma è fisico. Che cos'è lo specifico di un attore cinematografico per esempio? Lo specifico di un attore cinematografico è la sua fotogenia. Che cos'è la fotogenia? È che l'attore ha un rapporto istintivo, assolutamente fluido, immediato, fatto di impalpabili relazioni con la macchina da presa. La macchina da presa si sposta di mezzo centimetro e sente come se fosse arrivato il vento... dicono che c'è l'obbiettivo 50 invece che 35 e sa benissimo come si devono muovere le mani... c'è un oggetto in scena che sa benissimo se è ripreso o se non è ripreso e allora se vuole che sia ripreso lo tiene in un modo che sa che entra nell'immagine... lo sa. Io per esempio non sono così, a me sul set devono dire tutto, io non so niente del cinema e quindi... L'attore teatrale invece, che è nato per stare in palcoscenico, sa perfettamente dove deve mettersi, sa in che modo deve agire, sa come respira la scena, sa di che cosa ha bisogno la scena, sa dov'è il punto giusto per dire una battuta o per dirne un'altra, lo sa... Molto tempo fa nella Juventus giocava un giocatore che si chiamava Platini, passerà la storia credo come uno dei più grandi giocatori del mondo... giocava con grande nonchalance, giocava che sembrava uno che aveva perso qualcosa per strada, trotterellava, anche piuttosto inelegante per quanto elegantissimo come molti francesi e quando qualcuno gli ha chiesto ma qual è il segreto? Come fai tu ad essere così un genio... “non so, non so perché, ma io so perfettamente dove andrò la palla, io non guardo però sento quale rumore fa la palla quando uno la calcia e so perfettamente dove andrà”... dal rumore del calcio sapeva se andava là, o lì, senza guardare... qualche volta ci avrà azzeccato, qualche volta no, però sentiva dentro di sé quella calma, quella sicurezza di sapere. Io credo di avere ereditato dai miei maestri e poi dalla mia formazione la capacità di... Se chiudo gli occhi, se faccio il vuoto dentro, so cosa accade. Poi è chiaro, un grande regista fuori di me può dire: no, quella falla così, falla così... Ho iniziato a fare il regista però, per dirti tutta la verità, per proteggermi dai registi, ero molto insofferente delle loro indicazioni, mi davano fastidio, non me ne fregava niente di quello che

mi stavano dicendo, mi sentivo proprio come se mi mettessero addosso della roba appiccicosa che volevo togliermi. Quindi ho iniziato a farmi le auto regie ed essendo andate bene nel tempo ho detto: va beh sai che faccio, continuo... e quindi sto continuando ma ho come la presunzione di dirti che dipende da un senso che non è naturale né razionale, non penso che sia giusto o sbagliato... Senti che va bene così e basta.

Domanda di uno studente: *E questo senso c'è anche quando magari si avverte tensione durante le prove?*

Binasco: Ma c'è sempre tensione, caro mio... Il nostro è un mestiere che si svolge nella tensione. Dal primo giorno all'ultimo c'è sempre una tensione incredibile. Non sai quanta tensione c'è nella creazione di uno spettacolo... c'è tensione sempre, conflitto sempre, ed è fantastico così, perché si vive, voglio dire, con una overdose di adrenalina continua. Quando poi smetti, finalmente finito lo spettacolo... “ah, mercoledì è l'ultima replica” viene una depressione che... è la fortuna degli psicoanalisti!!

Decifrare lo spettacolo multimediale

Grazia D'Arienzo

Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Dino Audino, Roma 2020, 158 pp.

Ricercatrice presso l'Università Statale di Milano e coordinatrice della Scuola di Nuove Tecnologie dell'Accademia "Alma Artis" di Pisa, Anna Maria Monteverdi è una delle più attente studiose italiane dei fenomeni tecnoperformativi contemporanei, ai quali ha dedicato numerosi saggi in volumi e riviste, e plurimi interventi sul proprio sito web, caratterizzato da un aggiornatissimo database di informazioni.¹ La sua è una figura singolare all'interno del panorama accademico, poiché dotata di competenze trasversali che includono non solo una solida formazione nelle discipline storico-teatrali, ma anche la padronanza di campi di studio afferenti all'arte contemporanea (specialmente la videoarte e la videoinstallazione), e ai *media studies* di area prevalentemente anglosassone.

Il suo ultimo volume, *Leggere uno spettacolo multimediale*, rappresenta l'approdo più recente di anni di ricerche focalizzate sulle interconnessioni fra scena e nuovi media, seguendo in particolare il paradigma della *digital performance* teorizzata da Steve Dixon. Le indagini condotte nel libro, edito dalla casa editrice Dino Audino, hanno dunque per oggetto la performance intesa in senso ampio ed estesa a

tutti i lavori performativi in cui le tecnologie informatiche detengono un ruolo *chiave* piuttosto che sussidiario nel contenuto, nelle tecniche, nelle estetiche o nelle forme. Questa [la digital performance] include il teatro dal vivo, gli spettacoli di danza e la performance art che incorporano proiezioni create o manipolate digitalmente; performance robotiche e di realtà virtuale; installazioni e creazioni teatrali che usano sistemi di tracciamento interattivi attraverso sensori e tecniche telematiche.²

Vengono invece trascurate le altre pratiche *computer-based* che Dixon aggrega alla categoria della *digital performance*, ovvero «le attività accessibili attraverso lo

¹ Il sito web <<https://www.annamonteverdi.it/digital/>> raccoglie segnalazioni di eventi, materiali, saggi, e interviste inerenti alle arti multimediali digitali (ultima consultazione: 30 maggio 2020).

² Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, with contributions by Barry Smith, MIT Press, Cambridge (MA) 2007, p. 3 (traduzione nostra).

schermo di un computer, [...] gli eventi di cyberteatro, i MUDs, i MOOs, e i mondi virtuali, i videogiochi, i CD-ROM, e le opere performative di net art».³

Leggere uno spettacolo multimediale compare a distanza di due anni dalla monografia che la Monteverdi ha riservato al regista tecnoteatrale Robert Lepage,⁴ ma si riallaccia, in realtà, al discorso avviato dalla studiosa in *Nuovi media, nuovo teatro* (2011)⁵ sondando le modalità con le quali si sono nel frattempo evolute le forme spettacolari a vocazione tecnologica fino agli sviluppi recentissimi (gli ultimi progetti analizzati risalgono difatti al 2019). Laddove *Nuovi media, nuovo teatro* si presentava come una miscellanea di saggi dalla prospettiva eminentemente teorica, il volume pubblicato quest'anno propone una struttura più omogenea, che rende l'inquadramento dei fenomeni presi in esame agile non solo per gli specialisti ma anche per i neofiti. L'interesse specifico del libro, così come si evince dal titolo, ricade sull'idea della *lettura* critica, dell'esegesi di un testo spettacolare dalla natura composita, e sulla necessità di fornire al lettore adeguati strumenti di decifrazione:

Interpretare uno spettacolo tecnologico significa collocarlo nella giusta cornice temporale, nel contesto di fruizione per il quale è stato pensato e comprendere le potenzialità, le tematiche e le ragioni della scelta di una specifica tecnologia. Trovare, in sostanza, il nesso “drammaturgico” tra media e azione scenica [...].⁶

A tale scopo la Monteverdi propone una efficace sistematizzazione del caleidoscopio di progetti ibridi che si dispiegano a partire dalla «svolta algoritmica del teatro» (p. 17) fino alle soglie degli anni Venti del Duemila: così come dichiarato nell'introduzione, il volume rappresenta «un tentativo di dare ordine a un mondo frammentato di proposte tecnoteatrali che invadono tutti i palcoscenici» (p. 17). La selezione delle opere presentate nel testo risponde al criterio della «tecnologia guidata dal contenuto». Afferma l'autrice a tal proposito: «La tecnica non può prescindere [...] da una poetica: per questo abbiamo scelto artisti significativi, a nostro avviso, sia per il valore drammaturgico e scenico che per l'originalità delle loro proposte» (pp. 16-17).

Passando alla struttura del volume, questo risulta suddiviso in cinque capitoli a firma della Monteverdi, a cui si aggiunge una breve sezione di interventi temati-

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Anna Maria Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Meltemi, Milano 2018.

⁵ Cfr. Anna Maria Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011. Da segnalare anche il volume curato dall'autrice insieme ad Andrea Balzola *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2007.

⁶ Anna Maria Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Dino Audino, Roma 2020, p. 14.

ci redatti da studiosi, critici e artisti multimediali (Ilaria Bellini, Antonio Pizzo, Simone Arcagni, Giacomo Verde, Vincenzo Sansone, Liliana Iadeluca). Il libro è inoltre corredato da un campionario di schede analitiche che esaminano spettacoli digitali particolarmente rilevanti.

Nel primo capitolo (*Qualche momento prima*), l'autrice traccia in maniera sintetica la genealogia della *digital performance* italiana, fornendo una panoramica sulla scena elettronica degli anni Ottanta. Le creazioni di gruppi quali Falso Movimento, Teatro Studio Krypton, Tam Teatromusica e il sodalizio fra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti anticipano concettualmente quella pratica di «scrittura scenica multimediale» attenta «alla realizzazione artistica (l'opera in quanto rappresentazione)»⁷ che costituisce la premessa per lo sviluppo, a partire dagli anni Novanta, della performance meticciosa attraverso tecnologie informatiche. La Monteverdi si concentra soprattutto su due esperienze-cardine della stagione del “videoteatro” analogico: il noto trittico *Prologo a diario segreto contraffatto*, *Correva come un lungo segno bianco* e *La camera astratta*, nato tra il 1985 e il 1987 dalla collaborazione fra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti, e i primi lavori del Tam Teatromusica – fondato agli inizi del decennio Ottanta da Michele Sambin, Pierangela Allegro e Laurence Dupont – che, sebbene poco esaminati dalla letteratura critica di ambito storico-teatrale, hanno il merito di fare un utilizzo decisamente pionieristico di video e telecamere in scena.

Nel secondo capitolo (*Le forme dell'intermedialità*) si esplora la spettacolarità digitale vera e propria, e alcune varianti attraverso le quali si manifesta. Viene innanzitutto esposto il concetto di “intermedialità”, ovvero quella «modalità di scambio, riposizionamento o negoziazione di più linguaggi in un'unica dimensione artistica» (p. 24) ereditato dalle neoavanguardie del Novecento e che costituisce il prerequisito sotteso alla scelta dei progetti in esame. Per ciò che concerne le produzioni tecnoteatrali – chiarisce l'autrice – essa rappresenta il «punto di incontro tra performer, spettatori e la convergenza di più media» quali materiali d'archivio, video e musiche preregistrate, modificate in tempo reale o create da interfacce uomo-macchina (p. 24). È insomma possibile parlare di una produzione *intermediale* (e qui il riferimento agli studi di Freda Chapple e Chiel Kattenbelt è palese)⁸ quando il medium tecnologico risulta strutturalmente integrato nella composizione e progettazione dell'opera, configurandosi come un sintagma del linguaggio scenico, una componente del racconto stesso. La Monteverdi ritiene il termine accostabile a quello di “mediaturgia”, un neologismo con il quale Bonnie

⁷ Antonio Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013, p. 15.

⁸ Cfr. Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006.

Marranca indica «a work that embeds media in the performance rather than simply using it as illustration or decoration».⁹

L'autrice individua quindi nel 1994 l'anno di nascita ufficiale della scena digitale italiana. Le opere delle prime due generazioni protagoniste – i cosiddetti “Teatri Novanta” costituiti da Masque Teatro, Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino, e le compagnie degli anni zero quali Anagoor, Muta Imago, Santasangre, gruppo nanou, Città di Ebla – si caratterizzano per la presenza sul palcoscenico di video che insistono sulla definizione di una corporeità post-organica. Per quanto concerne il versante internazionale, si vaglia invece il lavoro del gruppo giapponese Dumb Type, artefice della creazione di ambienti immersivi e sinestetici, e del The Builders Association, che, grazie a un *landscape* di molteplici schermi, narra i rapporti dislocati della società contemporanea, iperconnessa solo attraverso dispositivi tecnologici (*Continuous City*, 2008). Un'altra declinazione del teatro intermediale considerata dalla Monteverdi è quella che presenta in scena ologrammi 3D. Si tratta di immagini “fantasmatiche” proiettate dall'alto su una superficie in vetro o altri materiali riflettenti inclinata secondo un angolo di 45 gradi e posizionata come una sorta di diaframma di fronte agli spettatori. Grazie a una determinata predisposizione illuminotecnica, il pubblico ha la percezione che gli oggetti o i corpi che appaiono davanti ai suoi occhi abbiano un aspetto volumetrico. Esempi emblematici di tale tipologia di allestimento sono costituiti da *Seigradi* dei Santasangre (2008), e da diversi spettacoli di Giacomo Verde, il quale, nelle vesti di narratore, anima sul palco un teatrino video-olografico come tecnica rinnovata di racconto orale definita dall'artista “teleracconto”. Una categoria a parte di intermedialità digitale è costituita dagli “ambienti sensibili”, spazi interattivi che vengono modificati in diretta dalle azioni di performer o di un pubblico di *spettattori*, attraverso sensori e sistemi per il *motion tracking*. La Monteverdi si sofferma soprattutto sul “tappeto digitale” creato nel 2002 dalla compagnia TPO (Teatro di Piazza e d'Occasione) per lo spettacolo *CCC (Children Cheering Carpet)*, e sul tecnicamente più evoluto progetto *Seventh Sense* (2011) dell'Anarchy Dance Theatre. L'ultimo paragrafo di questo capitolo è dedicato infine ai progetti transmediali¹⁰ atti a eccedere la dimensione della *performance* dal vivo, dilatandone l'esistenza ben oltre l'*hic et nunc* del palcoscenico. Emblematico è il volume cartaceo *pop-up Acqua Alta* di Adrien Mondot e Claire Bardainne, nato in seno all'omonimo spettacolo, che si anima attraverso applicazioni *mobile* per la Realtà Aumentata.

Il terzo capitolo si focalizza su quella particolare tendenza dell'allestimento multimediale indicata dalla Monteverdi come “teatro-cinema”. Si tratta di una

⁹ Bonnie Marranca, *Performance as Design. The Mediaturgy of John Jesurun's Firefall*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», 96, 2010, pp. 16-24 (p. 16).

¹⁰ Il termine “transmedialità” viene usato dalla Monteverdi secondo la concettualizzazione proposta da Henry Jenkins in *Cultura convergente* (Apogeo, Milano 2007).

prassi operativa che non prevede, all'interno della *performance*, l'integrazione tra i due codici mediali della scena e della narrazione filmica, ma la loro compresenza in uno *storytelling* indipendente e parallelo:

L'azione teatrale e il film si affiancano in una dimensione di ambigua continuità spaziale: prevale una poetica dell'ambivalenza intesa come temporanea convivenza di linguaggi, che, pur relazionandosi tra loro, mantengono la loro specificità e anche la loro memoria d'origine. [...] Lo spazio del teatro è visibile, i meccanismi del cinema sono resi espliciti e si crea uno spazio dinamico.¹¹

Tale modalità di lavoro dà origine a ciò che l'autrice definisce – con un'espressione presa a prestito da Edmond Couchot – “effetto intarsio”. I prodromi di tale teatro dal doppio codice genetico sono da rintracciare in artisti e che operano a partire dagli anni Settanta (uno fra tutti, il Wooster Group) mentre, nell'epoca dei nuovi media, sono le produzioni di Robert Lepage, Big Art Group, Motus, Katie Mitchell, Agrupación Señor Serrano a rinverdire le fila della categoria. Significativi e finemente analizzati nel capitolo sono gli allestimenti *Twin Rooms* dei Motus e *House No More* del Big Art Group. Per *Twin Rooms* (2000-2003) i Motus mettono a punto un apparato scenografico distribuito su due livelli orizzontali: al piano inferiore si trova una reale camera d'albergo, replicata virtualmente al piano superiore, su due schermi affiancati. L'andamento della *performance* si delinea sia attraverso la recitazione attoriale, sia attraverso l'accumulazione di inquadrature diversificate, frammenti video preregistrati nel corso delle prove e immagini riprese in diretta da un attore in scena, dando origine a una composizione innervata dai codici tipici del montaggio cinematografico. Il Big Art Group utilizza invece il procedimento del *real-time film* in una trilogia di spettacoli formata da *Shelf Life* (2001), *Flicker* (2003) e *House of No More* (2004). La scatola scenica concepita per quest'ultimo si presenta come un set in *green screen*, destinato a ospitare in proscenio due grandi schermi e quattro videocamere visibili al pubblico. Corpi e visi degli attori vengono filmati in diretta, e, attraverso la tecnica del *chroma key*, sovrapposti in tempo reale a diversi sfondi trasmessi sui due *display*, in una tensione continua tra realtà e finzione che intende esplicitare i meccanismi deformanti propri della comunicazione televisiva.

Segnatamente pregevoli e innovativi sono i capitoli quarto e quinto: l'uno ricostruisce il percorso che conduce dal *projection mapping* in ambiente esterno a quello più specificamente teatrale; l'altro storicizza l'applicazione dell'*interactive design* alla scena secondo una successione in tre fasi.

Il quarto capitolo, intitolato *Schermi urbani e scenografia teatrale in video mapping*, offre un'ampia introduzione al fenomeno del *mapping*, forma di «arte

¹¹ Anna Maria Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale* cit., p. 43.

“proiezionale”) in grado di produrre «formati effimeri naturalmente performativi e fortemente scenografici» (p. 56). Il termine indica una serie di pratiche che prevedono la proiezione di immagini statiche o in movimento su superfici *outdoor* di grandi dimensioni e su oggetti tridimensionali, la cui diffusione è strettamente legata all’evoluzione e al perfezionamento della tecnologia a codifica discreta. A partire dagli anni Duemila, infatti, la messa a punto di videoproiettori sempre più potenti e accessibili si accompagna all’elaborazione di appositi software, attraverso i quali è possibile “mappare” la superficie con grande precisione e progettare una drammaturgia visiva spesso – ma non esclusivamente – concentrata su una dimensione ludica e spettacolare atta a far «interagire la realtà e la sua ricostruzione digitale» fino a modificarne «la percezione visiva». ¹² Quello che l’autrice definisce «teatro verticale» viene originariamente a coincidere con l’*architectural dressing*: le facciate di edifici urbani occupanti lo spazio pubblico si animano in un primo momento in forma statica, poi in forma dinamica, e, infine, in una forma interattiva, rispondente agli stimoli del pubblico (è l’esempio del progetto *Perspective lyrique*, presentato dal gruppo 1024 Architecture nel 2010 o della *Dancing House* creata da Klaus Obermaier l’anno successivo). Per quanto riguarda l’ambito dello spettacolo, la Monteverdi evidenzia come il *video mapping* trovi inizialmente applicazione nella scenografia di musical, concerti per il grande pubblico e opera lirica. I risultati più raffinati saranno poi raggiunti da Urbascreen per il melodramma mozartiano *Idomeneo, Re di Creta* (2011), da Apparati Effimeri per il *Parsifal* diretto da Romeo Castellucci (2011), e dalla coppia Robert Lepage–Carl Fillion per il progetto della tetralogia wagneriana *L’anello del Nibelungo* (2014), così come per la nuova versione dello spettacolo *Les Aiguilles et l’opium* (2015). Tra le diverse produzioni che impiegano proiezioni interattive sul corpo dei danzatori, l’autrice considera significativi *Apparition* di Klaus Obermeier (2004) e *Second Body* dell’Anarchy Dance Theatre (2015). Ulteriore frontiera del *projection mapping* a essere esaminata è la sua applicazione al volto umano, sperimentata dal *media artist* giapponese Nobumichi Asai a partire dal 2015. Nel progetto *Omote* il tracciamento in tempo reale di un viso consente di rivestirlo di una maschera digitale ottenuta tramite un *face mapping*.

Tra le nuove tipologie di dispositivo strettamente legate alla nascita del digitale vanno annoverate le tecniche di *motion capture* che restituiscono, tramite l’uso di sensori (*markers*) applicati sul corpo del performer, l’immagine virtuale di questo. Nel quinto capitolo del libro, intitolato *Le tre generazioni di interactive stage (1989-2019)* l’autrice esordisce ricostruendo la fase aurorale dell’utilizzo

¹² Anna Maria Monteverdi, *Videomapping: dal monumentismo digitale al videomapping teatrale*, <<https://www.annamonteverdi.it/digital/videomapping-dal-monumentismo-digitale-al-videomapping-teatrale/>>, consultato il 30 maggio 2020.

della *mocap*, che trova spazio inizialmente soprattutto nell'ambito della danza. Cita a tal proposito gli esperimenti di *digital coreography* messi a punto da Merce Cunningham a partire dal 1989 attraverso il software *Life Forms*, che consente sia di progettare sequenze coreografiche al computer, sia di proiettare in scena le figure animate digitalmente. Fondamentale è la data del 1999, quando Cunningham crea lo spettacolo *Biped*, votato a intrecciare i movimenti di danzatori in carne e ossa alle movenze pre-registrate di *silhouette* virtuali, ottenute tramite sessioni di *motion-capture*. Il primo paragrafo si chiude con l'analisi delle *cyborg performance* di Marcel·lí Antúnez Roca, artista che utilizza, a partire dai primi anni Duemila, un esoscheletro elettromeccanico come interfaccia di gestione *live* delle componenti sonore, videografiche e luministiche della scena. Il secondo stadio dell'*interaction design* coincide, secondo l'autrice, con lo sviluppo della *software culture*. Gli estremi cronologici di questa fase sono il 2005, anno della comparsa di Arduino, e il 2012, anno precedente all'immissione in commercio della Kinect 2 per Xbox One. Tale stadio si caratterizza per la sofisticazione dei sistemi di *body tracking* interattivo grazie al quale il *performer* "attiva" con i propri spostamenti una serie di elementi audio-video e crea in diretta l'ambiente scenico. Emblematiche di questa tendenza sono le produzioni coreografiche di Adrien M & Claire B, compagnia capace di combinare in un solo spettacolo (*Hakanai*) *motion tracking*, *projection mapping* e una tavoletta grafica per la gestione in tempo reale di immagini interagenti con la performer. Come sottolinea Vincenzo Sansone in questo caso «le videoproiezioni digitali assumono sulla scena un ruolo pari a quello della danzatrice, poiché non assolvono al ruolo di scenografie dentro le quali si sviluppa l'azione scenica ma determinano, nell'interazione con la danzatrice, la costruzione stessa della performance e della sua tematica».¹³ Il terzo arco cronologico è infine quello attuale, caratterizzato da varie tipologie di spettacolo "aumentato": le performance telematiche come *Before the Beep* dei Kònic Thtr «a cui il pubblico può partecipare dal vivo e da remoto, dai telefoni cellulari, attraverso la Rete e sul sito, interagendo a vari livelli» (p. 83); le esperienze che fanno uso di *Augmented Reality* (ad esempio *Home visit Europe* e *Remote X* dei Rimini Protokoll); il *Virtual Reality theatre* sperimentato da compagnie come la belga CREW per il progetto *Terra Nova*; le performance robotiche in cui i danzatori sono accompagnati in scena da braccia meccaniche (*Sans Objet* di Aurélien Bory).

¹³ Vincenzo Sansone, Scheda di *Hakanai*, in Anna Maria Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale* cit., pp. 140-141.

Comunità future, Comunità performative

Dario Tomasello

Playing Inclusion The Performing Arts in the Time of Migrations: Thinking, Creating and Acting Inclusion, Roberta Carpani, Giulia Innocenti Malini (a cura di), «Comunicazioni Sociali Journal Of Media, Performing Arts and Cultural Studies», n.s. 1, 2019

Il proposito ambizioso del volume curato da Roberta Carpani e Giulia Innocenti Malini, per il numero monografico di «Comunicazioni sociali», si indirizza verso il profilo di un'«inclusione» che, come recita il titolo, pone metodologicamente le basi per un intervento non solo nel merito della questione cruciale delle migrazioni attuali, ma anche nel vivo di un metodo che cancelli la distanza “disciplinare” tra *viewing and acting* vista come contrapposizione equivoca.

Ciò è senz'altro giusto nonché doveroso.

Tuttavia, sebbene ricorrere a una piattaforma teorico-filosofica, come quella di Rancière ad esempio, può sembrare, nell'immediato, funzionale a una disamina che guardi alle ingiuste gerarchie nel rapporto tra performer e pubblico, sussiste il rischio di non attribuire l'esatto valore a qualcosa di maggiormente implicito alle pratiche teatrali e a ciò che una genealogia di lungo corso rappresentata dalla tradizione attoriale italiana sa da sempre. Ovvero che la distanza tra chi fa e chi guarda sta solo nell'acquisizione di una sapienza antica dell'attore, che passa non dai discorsi sulle strutture del potere, bensì dall'intimità profonda con dispositivi dotati di una specificità non negoziabile e vissuta nel quotidiano.

In questo consiste forse la sfida di una nozione del teatro sociale che voglia aggirare non soltanto le secche di una peculiarità artistica autoreferenziale, ma vedere in essa l'universalità profonda di una consapevolezza microsociale (come avevano capito Taviani e Meldolesi), capace di un impatto veramente inclusivo sui processi della realtà quotidiana.

Venendo alle questioni legate in modo specifico al discorso sulla migrazione, l'introduzione di Roberta Carpani e Giulia Innocenti Malini chiarisce la complessità del modello normativo euro-mediterraneo e italiano, oscillante tra multiculturalismo e repulsa, con sullo sfondo la teoria “necro-politica” di Mbembe destinata a rilanciare le teorie foucaultiane inscrivendole in una campitura perturbante in cui l'uso dei corpi può essere mascherato persino dal dispositivo dell'integrazione. Quindi l'attenzione si sposta dalle dinamiche consuetudinarie e confortanti

determinate dai rapporti esteriori “interculturali, intersoggettivi” a quelli spiazzanti dell’intraculturalità e intrasoggettività. Da questo punto di vista risulta poco persuasiva la categoria già discutibile dell’*abietto* della Kristeva, utilizzata nell’articolo di Guglielmo Schininà per il migrante se è vero che, di là dalle sofisticate esercitazioni stilistiche dell’estenuata intelligenza occidentale, esso rappresenta un referente di assoluta densità la cui evidenza chiama in causa la materialità del teatro che segna uno scarto proprio rispetto ai meccanismi esorcistici dell’astrazione e dell’esclusione. Il problema principale, a nostro avviso, non è tanto la «ridiscussione dell’ordine simbolico», giustamente invocata da Schininà, quanto la riappropriazione di un ordine simbolico che latita da sempre nel tempo della postmodernità. Qualora questo avvenisse, le conseguenze su un piano intellettuale potrebbero essere davvero incommensurabili.

È proprio per questo motivo che l’entusiasmo nei confronti di una dimensione spettatoriale vieppiù enfatizzata non risulta del tutto condivisibile. È vero che, come segnala il saggio di Tim Prentki (*Migrant Players*) confrontandosi con l’esperienza di una nuova agorà prospettata dall’ensemble internazionale “Cantieri Meticci” (sebbene il naufragio di tutte le identità rischi di non essere risolto dall’ottimismo apparente dell’essere «merely players» giacché il gioco a cui si gioca pretende un posizionamento che non sia debole), essa è stata rilanciata recentemente dal fortunato connubio tra neuroscienze e teatrologia (e naturalmente tra neuroscienze e performance studies), tuttavia il rinnovato clamore suscitato da un’estetica della ricezione alimentata da parole d’ordine quali *simulazione incarnata* e soprattutto *simulazione incarnata liberata* andrebbe passato al setaccio della tentazione riduzionista ed essenzialista dei neuroscienziati, spesso incapaci di comprendere la differenza cruciale tra esperienza dal vivo ed esperienza mediata e tra il sapere teatrale e le altre forme artistiche. Lo si dice, soprattutto, consapevoli che il teatro di comunità pretende, sempre più, forme di partecipazione diretta e non delegata, quale un teatro sottratto alla logica di una sua dimensione ostensiva di mera rappresentazione può reclamare.

È chiaro che nell’ambito specifico delle questioni performative che riguardano la migrazione, la diade intimità/esclusione tende a scivolare sulla lama affilata di una tagliente ambiguità. Attraverso quali processi interpretativi passa il delicatissimo gioco identitario dell’appartenenza e dell’alienazione? Su questo versante, un ruolo speciale lo giocano proprio le performance narrative, come annotano sapientemente Carpani e Innocenti, in quanto testimonianza fluida di un confronto che genera inopinate trasformazioni.

Un uso consapevole dello spazio della narrazione è parte integrante di una modalità largamente esperita dal teatro sociale e di comunità, bisognoso oggi più che mai di quella storicizzazione caldeggiata da Carpani e Innocenti, alla quale molte delle pratiche artistiche qui riferite hanno saputo guardare con calibrato discernimento. Quel discernimento che sappia valorizzare il senso di una comuni-

cazione in presenza, al riparo dagli equivoci perniciosi spesso alimentati dal filtro mediatico.

Non a caso, allora, il discorso molto suggestivo relativo alle necropolitiche dell'inclusione che combina il lavoro di Mbembe e Agamben si basa su casi di studio (come quello di Ai Weiwei autoritrattosi nel *rigor mortis* del piccolo Aylan Kurdi) essenzialmente legati alla performatività delle arti mediate. Opportunamente, Gabriella Calchi Novati fa riferimento alla deriva pornografica delle immagini come «apoteosi dello spettacolo» (nella definizione di Agamben), laddove l'eros ha perso ogni fine desiderante e vive nella ripetizione vertiginosa di un immaginario spento. Il problema, nella prospettiva dei Performance Studies di più rigida osservanza (pensiamo soltanto all'idea di una «representation without reproduction» di Peggy Phelan) sarebbe chiarito una volta per tutte dall'impossibilità di un'esperienza non solo simpatetica, ma persino comprensibile, del dolore *in absentia*. Il problema dell'esclusione riguarderebbe pertanto in principio la prevalenza di una logica ostensiva della performance che rende opaca la relazione tra esseri umani. Ancora una volta, la prospettiva meramente spettatoriale connessa all'unico orizzonte oggi apparentemente plausibile ovvero quello del Mediascape rischia di farci smarrire, secondo una logica della «ricezione distratta» (come Benjamin l'avrebbe chiamata già nel secolo scorso), la sostanza delle dinamiche intersoggettive. Irreale non è meramente la nostra percezione di una realtà esclusa dalla necessità della presenza, ma il contesto entro il quale essa viene continuamente ri-mediata, de-realizzata, resa spettrale. È per questo motivo che a partire dalla propria performance sul dramma dei rifugiati (in forma di udienza tribunizia), *Mustafa Y vs. Secretary of State*, Janina Moninska rileva come solo il carattere processuale e transeunte della *Live Art* sia in grado di chiamarci in causa con un senso di presenza destinato altrimenti a estenuarsi o sclerotizzarsi in astratte prese di posizione. Esattamente contro questa possibilità si colloca il progetto di “Exil-Ensemble”, una compagnia formata presso il Gorki Theater, nel 2016. Nel darne contezza, Francesco Marzano esamina in particolar modo l'episodio di *Winterreise*, esperimento itinerante che nel 2017 ha portato il gruppo guidato dal direttore del Gorki, Yael Ronen, a confrontarsi, a partire dalla provocazione del titolo schubertiano di matrice eminentemente romantica e tedesca, sulla porosità rischiosa dei confini in un frangente precario quant'altri mai come il viaggio. Se gli attori dell'Exil-Ensemble rifiutano con sdegno l'etichetta di “rifugiati”, convinti correttamente che essa possa fare da velo alla loro genuina preparazione professionale, ben diverso è il caso descritto da Rosalba Ruggiero durante il suo reportage dal Fringe Festival di Edinburgo, nel 2017. *Old Stock: A Refugee Love Story*, *Dear Home Office: Still Pending* costituiscono infatti la possibilità di una testimonianza diretta dell'esperienza atroce del richiedente asilo, arricchita in *An Evening with an Immigrant*, dalla *competence* specifica dell'interprete nigeriano Inua Ellams capace di ritrovare a teatro il luogo del proprio mestiere così come un'occasione di rappresentarvi la propria condizione di rifugiato.

Uno scorcio interessante di come il sistema dei teatri pubblici abbia incrociato la questione migrante è offerto, nel vivo dell'esperienza portoghese del Teatro di Lisbona, da Szabolcs Musca. A partire dalla monografia di Dragan Klaic, l'intervento di Musca esplora l'opportunità offerta dall'incontro con la presenza testimoniale dei migranti anche e soprattutto in vista di un ripensamento dei processi di patrimonializzazione culturale del *milieu* europeo.

Il volume inquadra, dunque, con rigorosa scansione alcuni emblematici casi di studio destinati a inverare, sul piano della concretezza esperienziale e artistica, gli snodi teorici sviluppati nella prima parte dell'opera.

Abbiamo così, nella sezione *Creating*, in posizione incipitaria, *et pour cause*, la perlustrazione da parte di Margherita Gramegna del lavoro del Teatro delle Albe. Marco Martinelli ed Ermanna Montanari hanno nel tempo verificato il vantaggio di una politica di integrazione fattiva per gli esiti della propria avventura drammaturgica. Dal 1988, infatti, l'ingresso in compagnia dei griots senegalesi: Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang e El Hadji Niang ha trasformato di fatto la compagnia in un ensemble afro-romagnolo, in cui la stessa ricerca di un linguaggio teatrale coincide con gli esiti straordinari di questo incontro. Su tutti, *Ruh. Romagna più Africa uguale* (1988) costituisce la prima tappa della configurazione inopinata di una mappa drammaturgica in cui è la vita quotidiana della compagnia con le sue scelte di campo a disegnare la traiettoria di un progetto di lavoro che invera nell'intimità di una relazione profonda il senso, mai didascalico, di un'intuizione concettuale di più vasta portata.

Un'analoga esperienza di coerente lungo corso viene documentata da Rita Maria Fabris ed Emanuele Giannasca che dedicano il loro intervento all'esperienza torinese destinata a recepire la lunga gittata del lavoro già intrapreso a Torino negli anni Settanta da Gian Renzo Morteo, Anna Sagna, Remo Rostagno, Gabriele Vacis, Beppe Rosso, Gianni Bissaca. Il resoconto di eventi performativi come *Il gioco di Romeo e Giulietta* (ispirato, nel 2000, al truce assassinio di Abdellah Doumi) o *Cuore/Tenebra. Migrazioni tra De Amicis e Conrad* del 2018 sono appunto il retaggio di una presenza territoriale tramata di buone pratiche e virtuose sinergie. A corollario di esse, si collocano alcuni esiti del bando "Migr-Arti Spettacolo" che il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali ha ideato sin dal 2016 proprio per utilizzare le arti performative come pratiche efficaci di inclusione. La "primavera torinese", così come la definiscono felicemente i due studiosi, annovera *La Giovine Italia* di Alma Teatro, progetto vincitore del 2016 andato in scena al Teatro Baretto di Torino dall'11 al 13 aprile 2018; *Il mondo in una stanza. Viaggio tra giovani culture metropolitane e radici migranti*, progetto vincitore del 2018 destinato ad articolarsi in un'iniziativa concepita con le seconde generazioni dei Giovani della Federazione Regionale Islamica del Piemonte. Il momento culminante del percorso è costituito da *Ness Ness= I*, capace di agglutinare, in una modalità conviviale, molteplici voci, spesso femminili, in grado di individuare una sintesi pacifica tra gli elementi apparente-

mente contraddittori del teatro sociale giacché come ha scritto Claudio Bernardi: «le donne rifiutano la divisione fra dimensione artistica e dimensione sociale del teatro, la cui unità è invece, per loro, costitutiva della disciplina».

La sezione intitolata *Acting* si apre con un doveroso resoconto dell'attività pluriennale del Workcenter grotowskiano di Pontedera. Mara Nerbano si concentra sull'Open Program di Mario Biagini, verificando l'efficacia degli *Incontri cantati* in cui la voce dei partecipanti, a partire da quella degli attori del gruppo, sin dall'intuizione di una trasferta statunitense del 2014, crea relazione e conferisce senso salvifico all'eventuale anomia dei luoghi, qual è la stessa Pontedera trasformatasi da baricentro della realtà industriale a periferia degradata con il corredo di una convivenza difficile tra piccola borghesia sempre più povera e manodopera migrante sempre più numerosa.

Chiara D'Angelo, Chiara Corvino, Amalia De Leo e Ricardo Sanchez Martín hanno scelto invece di lavorare su alcuni esempi di riappropriazione degli spazi urbani di Milano. Si tratta della emersione di un'istanza performativa generazionale che sembra in grado da una parte di disinnescare l'alienazione di non-luoghi come aree di passaggio o di transito, dall'altra di fare di quei siti un paradigma di auto-regolamentazione che nel rapporto con gruppi di giovani migranti sembrerebbe presupporre un'intrinseca e benaugurante possibilità di inclusione.

L'intervento di Alessandra Rossi Ghiglione rappresenta, poi, un contributo prezioso proprio al fine di comprendere le ragioni di principio e fondanti del Teatro sociale e di comunità. Si tratta di una formula ormai molto nota e utilizzata per la prima volta all'inizio di questo secolo dal team dell'Università di Torino per «indicare un modello specifico che coniuga gli obiettivi artistici e sociali con quelli del benessere della persona e dello sviluppo di comunità».

Ovviamente, un debito profondo, che la Rossi Ghiglione riconosce correttamente, è da individuare nei confronti della nozione di Teatro Sociale, articolata dalla scuola di studiosi dell'Università Cattolica di Milano. Tale prospettiva inquadra la performance teatrale nel novero di una propria qualificazione pedagogico-sociale, enfatizzandone altresì la componente simbolico-rituale.

Le dinamiche che connotano questa modalità di lavoro vanno dalle interviste al workshop teatrale o di altre arti, dai baratti alle feste, dall'evento conviviale alla parata, intrecciando al contempo espressioni artistiche eterogenee: dal teatro alla danza, dalla musica alla fotografia, dalla scenografia al video, con un'attenzione costantemente rivolta alla peculiarità dei contesti culturali, dei partecipanti, del team e dei progetti.

Tra 2017 e 2020, progetti come *The Path of Life* in Etiopia e *Io non viaggio solo* in Calabria sono stati la dimostrazione, a differenti latitudini, dell'efficacia metodologica di una strategia che ponendo la comunità al centro del discorso drammaturgico si è assunta la responsabilità delicata di un percorso di inclusione

non esaminato dall'esterno come destinazione ambiziosa del proprio impegno, bensì iscritto direttamente nelle logiche interne del lavoro di compagnia.

Barbara Pizzetti e Maddalena Colombo documentano uno sforzo lodevole e particolarmente impervio proprio perché basato sulla volontà spericolata di conciliare la modalità sintetica del progetto con le istanze talora stratificate e censorie delle singole Comunità. È ciò che è avvenuto in *Dòsti – Idee per un Festival delle Arti e delle Culture Religiose*, che, tra il 2017 e il 2018, con la mediazione del Consiglio Territoriale per l'Immigrazione, i rappresentanti delle diverse comunità religiose e delle istituzioni locali, insieme ad alcuni esperti di discipline artistiche (musica, pittura, videomaking e cinema), ha dato il via a un Comitato di coordinamento, presieduto a sua volta dal rappresentante dell'Ufficio per l'Ecumenismo della Diocesi di Brescia. I linguaggi artistici e performativi si sono rivelati, anche in questo esperimento, strumenti preziosi di dialogo tra le comunità religiose.

Martina Guerinoni analizza l'esito del progetto dell'ONG "Asinitas" che, in particolare, presso il Centro Interculturale Miguelim, nel quartiere di Torpignattara a Roma, utilizza l'insegnamento della lingua italiana, con una particolare missione nei confronti dell'universo femminile migrante, per dare luogo ad un laboratorio sociale in cui lo storytelling costituisce, ancora una volta, la piattaforma privilegiata (come in *Narramondi*) della progettualità interculturale.

La campionatura complessivamente trascelta da tutti i contributi, annoverati in questa sede, rappresenta un ventaglio notevole che rende ragione di un fermento prodigioso il cui empito è ineludibile e rivendica un'attenzione vieppiù necessaria.

Se c'è una categoria, abusata (talora a torto) nell'alveo del dibattito sulla scena contemporanea, questa è proprio la categoria di un teatro necessario. Tuttavia, e si tratta senz'altro una motivazione ulteriore a suffragio del teatro sociale, l'emergenza umanitaria del presente sollecita il riscontro di una sua concreta finalizzazione comunitaria in senso multiculturale. Cosa resta, allora, da fare a chi voglia approfondire questa necessità? Cosa resta da fare a chi voglia rintracciare un paradigma epistemologico efficace per circoscrivere un campo così impervio e complesso? In definitiva, l'idea, rilanciata dal presente volume, sembra delineare, come insegna anche la migliore tradizione dei Performance Studies, la maggiore efficacia di uno sguardo teorico, deducibile dalla plasticità delle pratiche esperibili nei singoli contesti, e capace, in tal senso, di decifrarne i sommovimenti profondi in modalità più efficaci di quanto abbiano inteso fare i molteplici, contraddittori enunciati filosofici di un occidente *blasé* e sempre più spaesato.

Questo è soltanto uno dei molteplici meriti di un volume che, a partire da un nucleo benemerito di studiosi, si offre come momento cruciale, foriero di nuovi, promettenti sviluppi per un dibattito intellettuale in cui il teatro recuperi la sua decisiva centralità proprio nel paradosso di una sua rilocalizzazione, di là da ogni autoreferenzialità squisitamente estetico-artistica.

Una nuova storia della scenografia

Edoardo Giovanni Carlotti

Carlo Titomanlio, *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2019, 375 pp.

Invariabilmente, la pubblicazione di un volume che vuole fornire un panorama generale dello sviluppo di un fenomeno nel tempo scatena la competizione per la ricerca di eventuali infrazioni ai criteri di completezza e accuratezza – criteri che di solito sono implicitamente elaborati in funzione delle coordinate dell'*expertise* di chi legge (o recensisce). Sulla base di questo atteggiamento, la pratica di redigere un testo a uso manualistico – oppure anche di dedicare una monografia alla descrizione critica di un'evoluzione storica – è sconsigliata in quanto il suo destino è la formazione di un organismo incompleto, in cui alcune strutture reputate essenziali sono assenti oppure difettose.

Di conseguenza, sarebbe assai agevole impostare il resoconto di *Sul palco* su linee analoghe, inserendo in un *template* già predisposto i dettagli specifici del caso e, in definitiva, ribadendo la lapalissiana certezza che l'imperfezione è la cifra distintiva dell'universo, ma appare preferibile focalizzarsi sulle opzioni che caratterizzano il trattamento della materia, organizzata per offrire un'introduzione alle vicende che hanno determinato nel tempo le trasformazioni dello spazio scenico.

Che l'intento sia quello di rivolgersi a chi si avvicina per la prima volta alla storia della scenografia, lo rivela la scelta di dedicare a personalità e concetti noti righe di descrizione superflue per chi ha già dimestichezza con essi, come lo sottolinea anche la scelta di inserire, sotto la dicitura di «un percorso attraverso le parole», una sezione di approfondimento terminologico che, in realtà, è l'esame dell'evoluzione storica degli elementi cardine dello spazio teatrale e, allo stesso tempo, la definizione di essi lungo la linea temporale.

“Percorsi” sono pure le sezioni precedenti, che costituiscono l'ossatura principale del testo, e che rispettivamente, attraversano le immagini e la storia del teatro; il «percorso attraverso le immagini» scorre come commento essenziale alla documentazione iconografica identificando le diverse tipologie di scena, mentre «attraverso la storia del teatro» si passa al vaglio dei contesti che determinano tali tipologie le ragioni del loro comporsi secondo specifiche strutturazioni. Qui, oltre a riferirsi puntualmente alle immagini utilizzate nel primo percorso, si fa uso anche di disegni schematici che esemplificano le strutture sceniche peculiari di alcuni momenti della vicenda teatrale.

L'espressione «storia del teatro» in questa sezione – la più estesa, come è naturale immaginare – indica la successione delle distinte manifestazioni nel tempo di un fenomeno costituito dall'interazione di componenti esplicite e implicite: come le considerazioni di natura estetico-rappresentativa suggeriscono la conformazione di uno spazio adeguato a garantire l'efficacia dello spettacolo, così anche i contesti politico-sociale, economico e tecnologico hanno un ruolo sostanziale nella costruzione della scena e delle sue pertinenze.

L'aspetto che – forse impropriamente – può essere definito “materiale” è costantemente preso in esame nei vari capitoli in cui si suddivide la trattazione, ove si evince che un impianto scenografico è spesso funzione di diverse variabili, non sempre direttamente proporzionate allo sviluppo tecnologico dell'epoca in cui è realizzato, ma sovente influenzate dalle condizioni produttive, dall'organizzazione sottostante all'obiettivo che, di volta in volta, gli eventi spettacolari si propongono.

Questo costante richiamo alla “materialità” dello spettacolo, al ruolo da imputare a intenti non sempre nobili, per quanto certo non inedito, è necessario quando si tratta di tracciare i contorni di un disegno complessivo entro cui raccogliere, sotto vincolo di sintesi, una serie di espressioni estetico-rappresentative che alle volte risulta arduo inserire entro la medesima categoria.

Del resto, la funzione stessa del teatro e delle arti performative (e si coglie qui l'occasione per sottolineare lo spazio riservato nel volume al teatro musicale), nei termini dell'esperienza che si intende offrire a un pubblico e delle conseguenze che si presuppone tale esperienza susciti, è una questione tanto problematica quanto rivelatrice delle differenziazioni che individuano specifici momenti storico-culturali, correnti estetiche, intraprese commerciali, isolati percorsi artistici ecc.

In questo disegno più ampio, la scenografia e l'architettura teatrale non risultano – al pari delle altre componenti dello spettacolo – un elemento accessorio d'un fenomeno che trova la sua ragion d'essere nella prevalenza di un elemento, ma – come lo sviluppo del volume ci mostra, in particolare nei capitoli riservati agli albori della modernità – sono in certi casi il plesso espressivo intorno al quale lo spettacolo stesso si organizza, fino al punto di rivestire un ruolo che potrebbe essere definito “attoriale” o “registico”, se non addirittura di ribaltare il fuoco visivo dalla scena alla sala stessa.

È presumibilmente sviluppando simili considerazioni che il percorso si conclude, dopo aver attraversato le «prospettive» aperte dal primo Novecento e «il teatro stravolto» della seconda metà del secolo, aprendo uno scorcio sulle «scene di ultima generazione» e segnalando come le vicende degli ultimi decenni richiedano l'apertura di un nuovo capitolo dell'indagine, da improntare a metodologie di approccio non ancora consolidate, giacché «la rimozione dei confini fra i territori specifici del teatro, della danza, della performance e dell'installazione costituisce e costituirà ancora un motivo sufficiente per improntare alla cautela gli studi sulle arti sceniche del XXI secolo, anche dal punto di vista meramente terminologico».

Non si può fare a meno di concordare.

Dario Fo. Sguardi transdisciplinari

Matteo Tamborrino

Luca D'Onghia, Eva Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano 2020, pp. 164.

«Niente scopa, niente camino: io viaggio in taxi!»
Dottor Scarafoni (voce di Dario Fo) in *La freccia Azzurra*,
regia di Enzo D'Alo, Lanterna Magica, 1996

«Giullare protestatario incoronato dal Nobel (1997), agitatore politico marginalizzato dalle istituzioni e mostro sacro in vita, teorico delle 'messe da campo' e monologhista senza pari, controinformatore e geniale bugiardo: in Fo coabitano, contraddittori e sfuggenti, un dritto e un rovescio destinati a deludere [...] chi tenti di farsene un'immagine coerente e unitaria» (p. 7).¹ Con questo ritratto, lucido e inafferrabile al tempo stesso, i due curatori, Luca D'Onghia ed Eva Marinai, scelgono di introdurre gli atti della giornata di studi pisana – svoltasi il 30 ottobre 2017 presso la Scuola Normale Superiore – interamente dedicata all'attore-autore di Sangiano.²

Nel panorama complessivo di una bibliografia non certo povera sull'argomento,³ questo volume di recente edizione si segnala innanzitutto per lo sguardo transdisciplinare con cui affronta il proprio oggetto di studio. Armati di perizia critica e inten-

¹ Luca D'Onghia, Eva Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano 2020, p. 7. Ove non altrimenti segnalato, le successive citazioni sono tratte dal presente volume: ci si limiterà pertanto a riportarne semplicemente, di seguito, il numero di pagina.

² Nonostante la sua recente edizione, sono già state pubblicate due recensioni al volume. Cfr. Michele Martelli, *Ripensare Dario Fo*, «MicroMega», 26 marzo 2020: <temi.repubblica.it/micro-mega-online/ripensare-dario-fo/> (ultima consultazione: 1 giugno 2020); Lorena Vallieri, *Ripensare Dario Fo*, «Drammaturgia.it», 29 maggio 2020: <drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=7793> (ultima consultazione: 1 giugno 2020).

³ Si tratta di una lunga filiera di studi che dal volume di Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978, giunge fino ai due numeri monografici *Dario Fo. Il teatro sociale come teatro della parola viva*, a cura di Guido Di Palma, «Biblioteca Teatrale», 131-132 (2019). Tra le più recenti uscite sull'argomento vanno ricordati gli atti del convegno pavese tenutosi nella primavera 2017 al Collegio Ghislieri: cfr. Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, atti del convegno (Pavia, 23-24 maggio 2017), Pavia University Press, Pavia 2018; all'interno della pubblicazione si segnalano, fra gli altri, i contributi di Paolo Puppa, *Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione*, in *ivi*, pp. 63-71, e di Marco De Marinis, *Dario Fo attore eurasiatico: un maestro dello sguardo*, in *ivi*, pp. 73-83.

zione storicizzante (scevra di qualsiasi vocazione all'estremismo o partigianeria), gli autori dell'agile e pregevole collettanea, pubblicata per i tipi della meneghina Mimesis, si propongono di *ripensare*, ovvero *rileggere* – ciascuno con gli strumenti del proprio mestiere, ma mettendo anche in campo questioni utili al reciproco scambio – vari aspetti della poetica e dell'esistenza di un artista poliedrico. Una prospettiva, questa, tanto più condivisibile se assumiamo a mo' di paradigma interpretativo – e d'altronde non potremmo esimerci dal farlo – le parole di Ferdinando Taviani, riportate nella *Prefazione* al testo: «La più importante opera di Fo è la sua persona, intesa come figura pubblica che *corrode i confini dei generi definiti* e inventa un modo d'essere del teatro». ⁴

La raccolta di studi, che può immaginarsi indirizzata tanto agli specialisti quanto ai neofiti, considerando la sua prosa luminosa e mai involuta, nasce così all'insegna della mescolanza, nonché dall'esigenza di riesaminare, ripercorrere e ridiscutere il “mistero” Fo, «i nuclei [cioè] e le contraddizioni di un'avventura che ha i suoi ingredienti decisivi nel teatro, nella sperimentazione linguistica e nella riflessione (talvolta persino irriflessione) politica» (p. 8). Gli interventi si arricchiscono inoltre di attenti scavi documentali, con incursioni nella fitta selva di materiali depositati presso l'Archivio Rame-Fo (oggi completamente digitalizzato). ⁵ Proveremo dunque a offrire, qui di seguito, un sia pur breve resoconto dei vari contributi presenti nel volume, rammentando che essi si articolano lungo tre direttrici (le tre macro-aree citate nel sottotitolo), talvolta percorrendone una soltanto, talaltra stimolando invece contaminazioni prospettiche al crinale fra studi teatrali, analisi stilistica, semiologia, linguistica, filologia e scienza politica.

Aprire la silloge lo scavo di Anna Barsotti, dal titolo *Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastre e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata*, uno studio sia del piano testuale sia della sua «proiezione spettacolare» (p. 22). La studiosa – già autrice del noto saggio *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* ⁶ – si addentra qui in un'approfondita esegesi di due commedie finora poco frequentate dalla critica, *La storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era* (1960) e *La colpa è sempre del diavolo* (1965). Le ragioni di una simile scelta sono presto dette: «da un lato un testo mai messo in scena da Fo, e pubblicato tardivamente nel 1997, dall'altro una commedia non particolarmente studiata, non ritenuta degna dal suo autore d'una edizione TV; eppure [...] entrambi interessanti per una serie di motivi che fanno capo a una specie di primogenitura [...] che rimanda poi a *Mistero buffo*» (p. 15). Per la prima volta, infatti, si coglie l'immersione di Fo in un Medioevo rivisitato, che funge da «schermo metaforico del presente» (p. 22),

⁴ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 151 (corsivi miei).

⁵ Consultabile in linea all'indirizzo: <archivio.francarama.it/> (ultima consultazione: 1 giugno 2020).

⁶ Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

preludendo all'universo apocrifo della sua prova più celebre. Questo spazio-tempo dalle fattezze allusive si tramuta, nelle pagine della *Colpa*, da «pseudostorico e pseudofantastico» (p. 16) a simil-fantascientifico, portando alla precoce emersione di un rapporto assai peculiare tra sacro e profano; un legame carnevalizzato, intriso di spirito giullaresco, che diverrà poi cifra stilistica caratteristica dell'artista. Con queste due prove drammaturgiche, dunque, la storia entra, «se non nel repertorio, nel complesso ideativo dell'attore-autore: il medioevo lombardo in particolare, nel passaggio dalle signorie ai comuni, e il popolo in rivolta» (p. 15). Un popolo vincente, nella *Storia vera...*, giacché istruito da un *quondam* candido scolaro benedettino; un popolo invece raggirato (da diavoli nani o biechi rappresentanti dello *status quo*), ne *La colpa è sempre del diavolo*, e pertanto destinato a un'inevitabile *débâcle*.

Ora, l'esercizio di immaginazione scenica – compiuto da Barsotti «su base drammaturgica, considerando che la drammaturgia dell'attore-autore lombardo è frutto sempre d'una proiezione o sedimentazione performativa» (p. 16) – diventa particolarmente stimolante nel caso della seconda commedia. La cornice storica appare qui più circostanziata, sebbene l'intreccio risenta ancora di una certa macchinosità. Vicenda pubblica e vicenda privata tendono ad avvilupparsi. «Fo – scrive Barsotti – mirava a due bersagli: demistificare la storia ufficiale e parlare di fatti contemporanei; il Medioevo in scena è metafora dei novecenteschi anni Sessanta: tutti riconobbero negli Imperiali gli Americani, in Gian Galeazzo Visconti e nel Monaco suo consigliere la politica italiana di quegli anni, in rapporto alla guerra del Vietnam» (p. 21).

L'analisi fenomenica del fatto scenico si sofferma poi su due dati molto interessanti: la scenografia da una parte e l'interrelazione tra elementi linguistici e paralinguistici dall'altra, con Fo che sperimenta «l'introduzione di un dialetto arcaico ed estraneo al contesto» (p. 22). Per quanto concerne il *setting* dell'azione, ideato da Fo, scrive la studiosa: «La scenografia è stabile ma non fissa, un unico impianto che dalle foto di scena, più ancora che dalle didascalie (peraltro dettagliate), fa emergere, attraverso un processo di stilizzazione che lo rende leggero e praticabile, un luogo tipico dell'architettura medioevale lombarda, il broletto (o brolo)» (pp. 22-23).⁷ Nelle pagine successive, Barsotti propone un breve affondo sull'immagine del corpo squartato, prendendo spunto da una delle scene dello spettacolo che più colpì i cronisti di allora, il duello cioè del secondo tempo fra il Duca e il Monaco, con membra volanti raccolte infine in appositi canestri. «Un esempio – puntualizza la studiosa – di quel procedimento comico che Bachtin definisce come il “tipico fare a pezzi” carnevalesco, con le enumerazioni del corpo smembrato. Tratto comune,

⁷ Come segnalato dalla studiosa (p. 23n), Carlo Titomanlio ha fornito utili suggerimenti relativi a questa scenografia.

quello dei corpi mutilati, con le varie parti sparse sulla scena, al Teatro dei Pupi o agli spettacoli di burattini» (p. 25). Poiché fra i personaggi è introdotto anche «un Manichino meccanico che, impersonato da Fo, gli consentirà di parlare la lingua di Brancalone» (p. 22), le righe finali dell'intervento non possono che soffermarsi su questo bergsoniano *Doppelgänger*.

Chiara Battistella, in *Maschere e rovine: riflessioni sulla presenza del teatro greco-romano nell'opera di Dario Fo e Franca Rame*, propone invece un «salto all'indietro» (p. 10) incentrato sul rapporto assai ambiguo intrattenuto dall'attore-autore con il teatro antico. L'incontro tra Fo e la letteratura classica avvenne in maniera piuttosto tradizionale, entro la cornice del liceo di Brera, luogo di acquisizione di quelle vivide immagini evocate dall'*Odissea* omerica, definita come un «magazzino inesauribile di motivi satirici e pagliacceschi». ⁸ L'atteggiamento nei confronti dei classici e della letteratura in generale si rivela – segnala Battistella – «improntato, fin da subito, a una certa libertà, diretto com'è alla loro riattualizzazione più che alla loro conservazione (quasi in senso museale)» (p. 36). Fo – che da buon commediante è “ladro” smalzato di citazioni e *topoi* – rende le opere della tradizione *publica materies* oraziana, appropriandosene «originalmente, evitando cioè di rimanere invischiato in imitazioni troppo fedeli o costrittive» (*ibidem*). In altri termini, «il riuso dei classici in Fo è caratterizzato [...] da un intenso aggiornamento o “updating”. [...] Si accosta a vicende della storia antica o del mito rileggendole sotto la spinta di un impulso riattualizzante» (p. 38). Una tendenza, quest'ultima, che rientra nei cosiddetti “fenomeni di lunga durata”, se consideriamo che già la *Medea* di Ennio non era semplicemente l'automatica trasposizione in lingua latina del precedente euripideo, ma piuttosto una sua “traduzione artistica”, piegata, come ricorda Battistella, a nuove necessità e nuovi significati. L'inesauribile filiera, che a distanza di due secoli dal testo-fonte investì il sofisticato rifacimento di Seneca, raggiunge, tra gli altri, il duo Rame-Fo, il cui monologo *La Medea* appare un caso assai eloquente di re-invenzione, giacché elude le scansioni di genere contaminando modelli diversificati, fino ai maggi umbro-pisani.

Ciò invita la studiosa – forte di un approccio allenato alla lettura intertestuale delle opere antiche – a «riconsiderare [...] il legame tra il figlicidio e la costruzione da parte di Medea di una nuova identità: in Fo-Rame, Medea uccide i figli per poter rinascere, “rifondare” la sua persona, smantellando l'assimilazione femminilità-maternità» (pp. 40-41). Così, nella sua analisi di *loci paralleli* e affinità situazionali tra archetipo classico e rivendicazioni femministe, la studiosa vede affiorare un

⁸ Dario Fo, Franca Rame, *Elementi ed elaborazioni della tradizione nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, intervista a cura di Silvia Toniato, in Lisa El Ghaoui, Federica Tummillio (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Serra, Roma-Pisa 2014, pp. 123-125.

interessante ammiccamento alla *Medea* di Seneca, con ogni probabilità nota alla coppia di teatranti, come già segnalava Eva Marinai.⁹

Proverei [allora] a ipotizzare – prosegue Battistella – che l’idea del rinnovamento della donna, vincolato alla negazione della maternità, sia da ricondurre proprio a un passo della tragedia romana. Completata l’uccisione del primo figlio (il filicidio in Seneca ha luogo in due momenti distinti), una trionfante Medea pronuncia le seguenti parole, prive di un corrispettivo preciso nel modello greco (vv. 982-984): *Iam iam recepi sceptrā germanum patrem,/ spoliūque Colchi pecudis auratae tenent,/ rediere regna, raptā virginitas redit* (p. 41).

Nelle pagine conclusive, Battistella dedica opportuno spazio al possibile influsso esercitato da Aristofane e Plauto sul teatro di Fo, tanto nelle situazioni quanto nella sperimentazione linguistica (pensiamo alla parodia di punico antico presente nel *Poenulus*): se l’ateniese è conosciuto di prima mano e a Fo «particolarmente congeniale [sia] per il tipo di comicità praticata in scena» (p. 43) sia per la sua natura di sferzante delatore dell’ipocrisia del potere, di Plauto si apprezzano invece le trame basate sul doppio, sul tema della pazzia e sul carnevalesco rovesciamento di ruoli (pensiamo a Giovanni Agnelli che diventa sosia di un operaio a seguito di un incidente). «Quel che conta [comunque] è che certi temi e situazioni ricorrenti [...] (la giustizia ingiusta, i politici corrotti, le donne conculcate) servano “per parlare a teatro dell’oscenità del potere”» (p. 10). Miti e storie del passato sono così (ri)letti da Fo in chiave universale.

Il cuore della colletanea è occupato da due interventi assai significativi in prospettiva transdisciplinare, l’uno a firma del normalista Luca D’Onghia, già autore di approfonditi studi sui rapporti fra lingua e scena (si pensi all’edizione del teatro comico dell’Aretino del 2014)¹⁰ e l’altro a cura di Joseph Farell, emerito all’Università di Strathclyde. Da parte sua, D’Onghia è costretto a partire da «contraddittorie premesse» (p. 51), spia delle “difficili nozze di Fo e Filologia”. È ben nota infatti «l’avversione di Fo per gli “eruditi supercritici-spulciaioli” e i “cacadubbi chiosatori”, messi alla berlina in una pagina del *Manuale minimo* che rivendica la licenza di (re)invenzione dell’uomo di teatro» (*ibidem*). L’artista, tuttavia, è altrettanto famoso per la sua iperbolica tendenza allo sfoggio di biografie fantasmagoriche e per il ricorso costante ad *auctoritates* accademiche (da

⁹ Cfr. Eva Marinai, *Le insufficienze del contemporaneo. La Medea di Dario Fo e Franca Rame*, in Anne-Laetitia Garcia, Johan Girard (éd.), *Qu’est-ce que le contemporain*, L’Harmattan, Paris 2011; intervento poi rielaborato e ampliato: cfr. Ead., *Vieni fuori Euripide! La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame*, in Anna Barsotti, Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l’arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corzanno (Pisa) 2011, pp. 38-53.

¹⁰ Cfr. Pietro Aretino, *Teatro comico*, a cura di Luca D’Onghia, Fondazione Bembo - Guanda, Milano-Parma 2014.

Gianfranco Contini ad Achille Mango, passando per Ludovico Zorzi). Pretese di metodicità, queste, delle quali Fo ammantava i propri spettacoli, evidentemente per sostanziare e dare spessore alle proprie dichiarazioni. L'antinomia tra figura mitica del giullare irriverente e pretesa di puntuale documentazione («necessaria – scrive D'Onghia – a risvegliare la coscienza di classe del pubblico», *ibidem*), potrebbe far credere che

inforcare gli occhiali degli “eruditi” e tentare di affrontare l'opera di Fo con i metodi della critica testuale e della filologia d'autore [sia] fuori luogo; ma è pur vero che le armi – magari spuntate – della filologia (ossia, in ultima analisi, della storia) restano indispensabili per avvicinarsi a testi la cui vicenda è spesso tutt'altro che limpida. Per molti pezzi del catalogo di Fo si hanno infatti non solo edizioni d'autore sensibilmente diverse tra loro, ma anche bozze corrette, copioni, appunti e scartafacci preparatori di vario genere, senza contare le numerose videoregistrazioni, magari depositate nelle teche RAI o diffuse all'interno della collana *Tutto il teatro* di Dario Fo e Franca Rame (*ibidem*).

Una contraddizione peraltro, quella appena descritta, cui se ne accompagna almeno un'altra, relativa allo stesso Archivio Rame-Fo, nel quale l'utente «si muove non senza fitte di sgomento» (p. 53): nonostante infatti la connaturata mobilità della drammaturgia d'attore, si nota da parte dei due artisti una cura quasi spasmodica «nella conservazione di tutti i materiali relativi a genesi, diffusione, ricezione e pubblicazione dei drammi» (*ibidem*). Sottolinea D'Onghia:

Proprio l'esorbitante quantità di materiali disponibili sembra però aver inibito o messo in scacco qualunque tentativo di approccio filologico; e del resto per gran parte del teatro contemporaneo, come ha lucidamente osservato Anna Scannapieco, “la moltiplicazione dei testi e delle relative edizioni darebbe luogo, per eccesso di memoria, alla dissoluzione della memoria stessa”, conducendo “all'estremo, fino quasi ad un punto di non ritorno, le problematiche proprie della cosiddetta filologia d'autore”. Fermo resta che testi simili – proprio perché instabili – appaiono ancor più di altri bisognosi di cure e di scavi adeguati: chi potrebbe negare l'utilità di un'edizione critica – genetica, evolutiva o sinottica che sia – per un testo epocale e pluristratificato come *Mistero buffo*, apparso per la prima volta (1969) in un volumetto di poco meno di sessanta pagine e via via cresciuto su sé stesso fino alle quattrocento e passa dell'ultima edizione Einaudi (2003)? Non c'è dubbio che un'edizione siffatta e indagini puntuali su tanti altri testi permetterebbero di capire un po' meglio come lavorava Fo, o meglio come lavoravano Rame e Fo (e per la verità, spesso, la prima ancor più del secondo) (p. 52).

Dopo queste premesse generali, lo studio di D'Onghia avvicina un singolo *case-study*, le due redazioni di *Lu Santo Jullàre Francesco* (l'una del 1999, l'altra del 2014). «Il confronto tra le due stesure è istruttivo non solo sulla complessità e l'incoerenza del processo di autoriscrittura di Fo, ma solleva anche una questione

di metodo: qual è il testo da ritenersi più vicino alla piena volontà dell'autore?» (pp. 10-11).

Alla sua volontà *politica* – contraddittoria e inafferrabile – guarda invece Joseph Farrell in *Fo politico: guerriero fuori regola*: qui lo studioso, con dovizia di aneddoti e provocatoria ironia, tenta di enucleare i capisaldi ideologici dell'attivismo e del pensiero «etico-politico» (p. 11) del Premio Nobel, dalla scoperta di Gramsci negli anni immediatamente successivi alla Liberazione fino alla discussa simpatia grillina del nuovo millennio. La sezione di certo più avvincente di quest'avventura romanzesca tra arte e vita è quella in cui Farrell discorre dei sei romanzi scritti da Fo in tarda età, a partire dal 2014, «libri illuminanti per quel che rivelano sulla filosofia e identità politica di Dario» (p. 70) e che condividono una medesima intenzione, ossia «la rabbia contro l'ingiustizia, l'intolleranza del potere e di chi lo esercita [...]». L'impulso primario – prosegue Farrell – è il desiderio di mettere a nudo un'ingiustizia storica commessa e perpetrata ai danni di quelli che non avevano i mezzi neppure per protestare contro i soprusi subiti» (p. 71). Così, *Ciulla, il grande malfattore* di villonesca stirpe viene eletto dallo studioso *alter ego* di Fo; altrove invece l'artista viene sapientemente paragonato, per via del suo caratteristico “riso con rabbia”, all'antica dinastia degli scrittori satirici, una linea che da Giovenale, passando per Swift, raggiunge Kraus.

Segue, nell'ordine, la rigorosa e attenta disamina del giovane studioso Michele Maiolani, dottorando all'Università di Cambridge, il quale – riallacciandosi a questioni già introdotte da Luca D'Onghia – si avventura nella ricostruzione della «bibliografia creativa» (p. 80) di *Mistero buffo*, e dunque di quelle fonti letterarie, linguistiche e saggistiche che stimolarono in fase compositiva l'*inventio* dell'attore-autore. Quali sono, in altri termini, le tradizioni che nutrono lo scacchiere del nostro? Se è vero, stando a un adagio dello stesso Fo, che «le [sue] fonti non sono sempre attendibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti»,¹¹ va de sé la funzione assolta dai pirotecnici sfoggi bibliografici di cui si diceva in precedenza: essi diventano veri e propri mascheramenti intenzionali. Essendo in gran parte costituita da testi inesistenti o travestiti, «la bibliografia, da strumento complementare al testo e utile per il suo approfondimento, viene ribaltata nei suoi scopi e trasformata in una sorta di sberleffo» (p. 85). Partendo da una lettera inviata a Fo da Achille Mango nel gennaio del 1967, Maiolani intende non tanto «indicare 'errori' o inesattezze – che sarebbe operazione in definitiva un po' gratuita – quanto [...] osservare [...] come lavora il grande giullare alle prese con l'assemblaggio di quello che sarebbe divenuto il suo manifesto teatrale, e come egli costruisca anche mediante la [...] bibliografia una precisa aura medievaleggiante e arcaica (talvolta un po' posticcia)» (p. 11). Maiolani illustra così la moltitudine di lemmi bibliografici di

¹¹ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Franca Rame, Einaudi, Torino 1997, p. 359.

Mistero buffo (distinti in tre categorie in base al grado crescente di camuffamento), arrivando a dimostrare che essi dipendono quasi tutti da una fonte univoca, l'antologia dedicata al *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia* pubblicata da Contini nel 1949.¹² «Ecco un'altra prova – commentano i curatori – dei rapporti ambigui che Fo intrattiene con la cultura ufficiale e l'accademia: spietatamente messe alla berlina da un lato, creativamente plagiate dall'altro» (*ibidem*).

Jesters, tricksters, imagines agentes. Mitologemi e 'personaggi mediatori' nella retorica di Dario Fo: è questo il *focus* dell'indagine di Eva Marinai, che offre al lettore un'affascinante quanto precisa sintesi delle tecniche-chiave dell'arte oratoria e performativa dell'attore-autore. La prospettiva critica adottata permette alla studiosa di superare il paradosso tradizionale secondo cui, «pur volendo fare teatro epico, Fo [attingerebbe] al territorio del fiabesco e del mitologico (mediato però da istanze attualizzanti)» (p. 102). Premette Marinai:

Per il *Mistero buffo* (1969) di Dario Fo la critica ha spesso parlato – non sempre in termini positivi – di una dialettica tra epicità e fascinazione. Nel Fo monologante la “controrecitazione”, appresa dagli attori di varietà e di avanspettacolo, diviene paradigma di una poetica dello sguardo, volta a instaurare un costante, ironico dialogo tra attore, personaggio e spettatore, anche laddove – e questa è una criticità sollevata *in primis* da Puppa nel 1978, poco dopo la diffusione televisiva dello spettacolo (1977) – il *surplus* di fascinazione allontana dall'epicità brechtiana per scoprire il territorio evocatore del fantastico (evocatore proprio nel senso magico-apotropaico dell'attore-sciamano che evoca presenze, immagini). A ben vedere, le due tecniche cui si fa riferimento, distanziamento epico e affabulazione fascinosa, non sono in contraddizione e il punto di intersezione risiede proprio nell'uso che l'attore-autore fa del “comico”, inteso in senso popolare e rabeliano, ancorato alle immagini del Mito e dell'Utopia (p. 101).

L'*ars oratoria* di cui si diceva è ipoteticamente ripartita in tre modalità compositive: «la replica, che prevede la rielaborazione continua di modelli e forme originarie; i mitologemi, che divengono “figure mediatrici”; i *loci* o le *imagines agentes*, ossia un sistema mnemonico basato sul “pensare per immagini”, in cui i concetti astratti, anche e soprattutto di carattere etico-politico, sono trasformati in immagini dal forte potenziale emotivo e pedagogico» (p. 102). Tali schemi avrebbero permesso a Fo di costruire un'entità simbolica e molteplice, formata dalle possibili varianti del *trickster*, quel “briccone divino” – centro dunque dell'inventiva affabulatrice del nostro – variamente studiato da Radin, Jung e Kerenyi.

Nel cuore del saggio si dipana l'avvincente matassa dei mitologemi, quei nuclei originari e archetipici – vagamente affini ai tipi di Aarne-Thompson – sui quali si

¹² Cfr. Gianfranco Contini (a cura di), *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Bompiani, Milano 1949.

era già soffermato a suo tempo il filologo romano Massimo Bonafin.¹³ «Volendo analizzare l'uso del sistema della “replica” in Fo, diviene utile interrogarsi – sottolinea Marinai – su quali siano i “personaggi prototipo” della sua costruzione retorica, ossia proprio quelle repliche variabili di un archetipo invariante» (p. 103). L'indagine dei cosiddetti “personaggi mediatori” attraversa, fra le altre, due figure particolarmente curiose: il Matto e San Francesco. Per quanto concerne il primo, come ricorda Marinai, nel *Rito dei mammuthones e dei capri* che precede la *Lauda dei battuti* (prologo a *Mistero buffo*), Fo, illustrando la maschera sarda dei mamuthones del carnevale di Mamoiada e connettendola alla maschera satiresca del buffone, afferma: «I mammuthones calzano maschere che [...] riproducono volti di diavoli animaleschi. Ecco, questo è il giullare, questo è il personaggio del Jolly, il matto, allegoria del pensiero non ufficiale».¹⁴ Il *fool*, dunque, «si fa portavoce delle istanze rivoluzionarie del popolo, secondo una prospettiva escatologica e di rovesciamento» (p. 104), come risulta in maniera evidente dal dittico compreso in *Mistero buffo* (composto da *Il matto e la morte* e *Il matto sotto la croce*). In questa ricerca del “rivoluzionario”, Fo incontra anche il Santu Jullare Francesco, riletto alla luce di Chiara Frugoni.¹⁵ «Tali studi – ricorda Marinai – prendono avvio proprio da un'immagine visiva, [...] gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, che rappresentano un ciclo pittorico chiave per il teatro-didattico di Fo, e, in particolare, dalla scoperta di un diavolo giottesco che si affaccia tra le nuvole» (p. 109). La storia drammatizzata di Francesco, ricostruita da Fo non senza attirare su di sé feroci critiche,¹⁶ permette alla fine di combinare la figura del santo con il corpo d'attore. Ora, tutti questi personaggi – conclude la studiosa – «rappresentano degli *alter ego* dell'attore-autore, in quanto riplasmati omologandoli alla biografia romanizzata ed alle caratteristiche fisiche e psicologiche di Fo “jester”» (p. 110).

Pietro Trifone, da parte sua, in un breve quanto denso intervento, si sofferma sull'etimologia di *grammelot*,¹⁷ (ex) neologismo di origine incerta diffusosi nell'uso «dopo il ricorrente impiego che Dario Fo ne ha fatto dal 1969 nelle sue fortunate rappresentazioni di *Mistero buffo* in Italia e all'estero» (p. 115); lo studioso parte dalla chiara e sintetica definizione offerta da Stefania Stefanelli nell'*Enciclopedia*

¹³ Cfr. Massimo Bonafin, *Tricksters medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie*, in Maria Teresa Chialant (a cura di), *Il personaggio in letteratura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, pp. 113-122.

¹⁴ Dario Fo, *Mistero buffo*, Einaudi, Torino 2003, p. 16.

¹⁵ Cfr. Chiara Frugoni, *Le storie di San Francesco. Guida agli affreschi della Basilica superiore di Assisi*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁶ Cfr. Antonella Ambrosioni, *San Francesco travisato. Franco Cardini critica la pièce di Dario Fo sul poverello d'Assisi*, «Secolo d'Italia», 4 agosto 1999: <archivio.francaram.it/scheda.aspx?IDScheda=16529&IDOpera=156> (ultima consultazione: 1 giugno 2020).

¹⁷ Sulla questione si veda anche Claudio Giovanardi, Pietro Trifone, *La lingua del teatro*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 105-107.

dell'italiano, passando poi in rassegna altre risultanze lessicografiche, dal GRADIT al Devoto-Oli, fino allo Zingarelli e al DISC di Sabatino-Coletti. La spiegazione più plausibile, secondo Trifone, è quella contenuta nel vocabolario Garzanti, che qui riproponiamo: «Voce pseudo-fr[ancese]; deformazione di *grommelot*, dall'incrocio di *grommeler* 'borbottare' e *argot*, che nel gergo degli allievi del regista francese J. Copeau (1879-1849) indicava un esercizio di recitazione fatto di borbottii». ¹⁸ Lo studioso impiega così le restanti pagine del proprio contributo per «portare elementi a favore della derivazione di *grammelot* dal francese *grommelot*, poggiando il discorso sull'analisi della forma e del significato delle due parole» (p. 116) e sulla base di tre considerazioni: *in primis*, l'idea che il *grommelot* francese preesista al *grammelot* italiano (e che quest'ultimo somigli in modo evidente al primo); la constatazione poi del fatto che Fo ebbe «ripetuti e prolungati contatti con figure e ambienti collegati alla scuola teatrale transalpina in cui [fu] creato il termine *grommelot* per designare la relativa pratica» (p. 117); infine, su un fronte più propriamente linguistico, si dimostra come la variazione vocale *o > a* non sia priva di giustificazioni fonetiche e semantiche (vale a dire, la «particolarità della pronuncia nasale della *o* francese davanti a *m*, con il supponibile contributo di un accostamento paronimico a *grammatica*», p. 119).

Dopo aver precisato la retrodatazione delle originarie occorrenze del termine¹⁹ (che nella variante scempiata *gramelot* fa capolino già nel copione del 1954 *I sani da legare*, del trio Fo-Duranto-Parenti), Trifone nota che la prima citazione italiana del prototipo francese *grommelot* si potrebbe rinvenire

in un libro del 1971 di Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, dove si ricorda l'attività didattica svolta nella Scuola teatrale del Vieux Colombier di Parigi, istituita nel 1913 da Copeau nel segno di un ritorno alla tradizione della Commedia dell'Arte: «Tra gli 'esercizi' ricordiamo i cosiddetti *grommelots*, termine coniato fin dagli inizi dagli allievi della Scuola del Vieux Colombier a indicare rumori non articolati, una specie di linguaggio primitivo che si avvicina a quello degli animali» (p. 117).

Forte anche della testimonianza rilasciata ad Alessandra Pozzo da Marie H len Copeau Dast , figlia di Copeau e allieva dei corsi della Scuola del Vieux Colombier, Trifone – in un processo di ricostruzione storiografica – conclude affermando che ad

¹⁸ Giuseppe Patota (a cura di), *Garzanti. I grandi dizionari. Italiano*, Garzanti Linguistica, Milano 2013, *ad vocem* «grammelot».

¹⁹ Sulla scorta di precedenti studi di Eva Marinai (cfr. *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena 1951-1967*, Edizioni ETS, Pisa 2007) e, contestualmente, di Anna Barsotti (cfr. *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* cit., p. 207).

aver posto in relazione il *grammelot* portato al successo internazionale da Fo con il precedente meno noto del *grommelot* sperimentato dagli allievi di Copeau [fu] con molta probabilità [...] Ferdinando Taviani, che ha evidenziato per primo il nesso che lega le due esperienze e i rispettivi linguaggi. Più recentemente, Eva Marinai ha individuato il fondamentale anello di congiunzione tra la ricerca mimica, gestuale e vocale di Fo e gli orientamenti della Scuola del Vieux Colombier in Jacques Lecoq, erede dichiarato della lezione di Copeau e punto di riferimento autorevole della cultura teatrale dell'attore-autore italiano nei primi anni Cinquanta. Non sarà soltanto un caso che quel precocissimo esempio di *grammelot* di cui si è già detto emerga proprio nello spettacolo *I sani da legare*, al quale Lecoq aveva dato un contributo determinante curando tutta l'impostazione della parte mimica (pp. 118-119).

Dulcis in fundo, il denso saggio di Piermario Vescovo, dal titolo zanzottiano "*Quei dei caretón*": *mescolanze linguistiche e 'gutteria riflessa' sulla scena italiana (1966-1976). Fo e dintorni*, un intervento che sarebbe arduo sintetizzare in poche righe; si preferisce pertanto rimandare a una sua lettura integrale, vista anche la ricchezza di spunti offerta. In queste pagine, lo studioso – prendendo in prestito una formula coniata da Taviani per Pirandello – riflette sulla "fama divaricata" di Fo nel contesto della Milano degli anni Sessanta e Settanta, capitale del teatro italiano in cui scorrono le vite parallele di Strehler e Testori: si considerano così le reazioni polarmente opposte suscitate dal suo teatro, accanto alle profonde disomogeneità interne che lo caratterizzano. La selezione cronologia (1966-1976) operata all'interno della lunga carriera di Fo si pone, da parte di Vescovo, come una scelta di valorizzazione, al fine di acquisire una maggior consapevolezza storiografica, arginando il rischio di appiattire gli anni centrali e le esperienze forti di Fo «nel *continuum* – o nella successione di discontinuità – della sua presenza e carriera [...]: il Fo premio Nobel, il Fo "giullare" e quasi "padre della patria", il Fo internazionale [...] dissolvono o diluiscono, nel senso chimico del termine, ciò che Fo è stato» (p. 121).

Particolarmente stimolante è l'analisi di una sequenza di *Vita di Galileo*, messa in scena da Strehler nel 1963: la vestizione di Urbano VIII, dilatata dal triestino rispetto alle indicazioni piuttosto essenziali di Brecht, potrebbe considerarsi a pieno titolo uno dei modelli della giullarata su Bonifacio VIII, anch'essa imperniata sul medesimo rituale della vestizione. La sezione finale del saggio è invece dedicata «allo sperimentalismo linguistico di Fo, debitamente inquadrato in un contesto che vede sbocciare *pastiche* più o meno 'espressionistici' come quelli di Testori (la lingua degli 'scarozzanti') e di Zanzotto (il 'veneziano arcaico' a uso di Fellini)» (p. 13): sono quelli, peraltro, gli anni in cui Contini elabora la memorabile "funzione Gadda". Ci preme in questa sede, a mo' di provvisorio epilogo, riportare un breve passaggio di Antonio Attisani, citato da Vescovo nel novero delle «rilevantissime pagine su Fo» (p. 127), peraltro composte con estrema lucidità in presa pressoché diretta (sono infatti contenute in *Teatro come differenza* del 1978):

In questo contesto l'attore Dario Fo è diventato il simbolo di qualcosa che non esiste, ma di cui si avverte la necessità. La fama di *Mistero buffo* interpretato da Fo ha fatto il giro del mondo come simbolo del teatro alternativo italiano, mentre noi sappiamo che questo spettacolo rappresenta un caso unico (e forse molte aspirazioni), ma non è certo un esempio della produzione del giovane teatro. [...] Il successo di *Mistero buffo* è il successo dell'ipotesi meno populista dell'attore e testimonia la necessità di un teatro diverso da quello che si è fatto. *Mistero buffo* è il trionfo dell'arte dell'attore. Ma di quale tipo di attore? Il problema è stato sottovalutato. Se è comprensibile che la critica ufficiale si sia sbarazzata del problema confinando Fo nella categoria del talento e del genio, è perlomeno sospetto che in altri ambiti la riflessione non abbia mai evitato l'alternativa tra apologia e denigrazione, cercando di comprendere Fo nel contesto della storia del teatro italiano.²⁰

Una postilla finale. A impreziosire la sapida *kermesse* di saggi, una breve coda dedicata al processo di “faticosa messinscena” (o meglio di industriosa riscrittura) del *Mistero buffo* di Dario Fo da parte di Eugenio Allegri, con la collaborazione di Matthias Martelli e il generoso avallo del Maestro, ufficialmente concesso a pochi giorni dalla scomparsa. Lo spettacolo, in una versione ridotta al solo *Primo miracolo di Gesù Bambino*, aveva chiuso il consesso pisano, debuttando poi nel febbraio 2018 alle Fonderie Limone di Moncalieri, per la stagione del Teatro Stabile di Torino, ivi ottenendo grande successo. La nuova versione dell'opera, divenuta «ormai un classico del teatro italiano, irrimediabilmente legato alla figura del suo autore-attore» (p. 145), pur mantenendo – scrivono i curatori – «lingua, *grammelot* e stilemi comici originari, adattati ovviamente alla corporeità e alla *phonè* di Martelli, va oltre qualunque intento meramente rievocativo e celebrativo e aspira ad attualizzare il messaggio, instaurando con lo spettatore un dialogo “fisico” fortemente impostato sul dato performativo» (p. 13). Nella sua testimonianza, il regista – educato alla scuola di Lecoq e già spettatore di *Mistero buffo* nel lontano 1973, in un'affollatissima Aula Magna di Palazzo Nuovo – trascrive, riportando stralci del proprio quaderno di lavoro, la varie fasi di un lento processo di composizione, imprescindibile affinché un capolavoro simile, pur senza la “magnifica presenza” del suo demiurgo, possa continuare a esistere.

²⁰ Antonio Attisani, *Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 95.

Ricevuti e in lettura

Volumi

P. Arena, *Gladiatori, carri e navi. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Carocci, Roma 2020

M. De Marinis, *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Roma 2020

V. Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in "Nudità"*, Bulzoni, Roma 2019

R. Ferraresi, *Leo de Berardinis fra 'seconda' e 'terza' vita. "La strage dei colpevoli" (Roma, 1982)*, Bonanno, Roma 2020

A. Frattali, *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*, Edizioni ETS, Pisa 2020

Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello, a cura di B. Van den Bossche e B. Dreesen, Peter Lang, 2020

Il ballo a Torino 1748-1762, a cura di F. Pappacena, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2019

Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo settecento, a c. di S. Onesti, Esedra, Padova 2020

Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento, a cura di P. degli Esposti, Edizioni di Pagina, Bari 2020

Itinerari della critica teatrale italiana del Novecento, a cura di M. Cambiaghi e G. Turchetta, Mimesis, Milano-Udine 2020

La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza, a cura di S. Marenzi, S. Silvestri, F. Pietrisanti, Editoriale Idea, Roma 2020

La scena dell'immagine, a cura di S. Geraci, R. Guarino, S. Marenzi, Officina Edizioni, Roma 2019

R. Marino, *Tetralogia del dissenso*, a c. di V. Di Vita, Editoria & Spettacolo, Roma 2020

Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società, a cura di D. Gavrilovich e A. Corea, Universitalia, Roma 2019

S. Mei, *Drammaturgie dello sguardo. Studi di iconografia dello spettacolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2020

C. Molinari, *La Statua che danza. Arte e misfatti di Lady Hamilton*, Bulzoni, Roma 2020

A. M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Dino Audino Editore, Roma 2020

D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020

F. Perrelli, *Kaj Munk e i suoi doppi*, Edizioni di Pagina, Bari 2020

Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica, a cura di L. D'Onghia e E. Marinai, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020

G. Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del «miracolo italiano»*, I Libri di Emil, Città di Castello 2020

D. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, a c. di F. Deriu, Artemide, Roma 2019

V. Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020

Riviste

«Acting Archives Review», 18, 2019 <<https://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero.html>>

«Arti dello Spettacolo / Performing Arts», 5 (2019) dedicato a «Perspectives on Contemporary Theatre in Canada I» (a cura di Donato Santeramo and Craig Walker)

«Rifrazioni» 2, gennaio 2020, sezione di «Sinestesiaonline», 28, 2020 <<http://sinestesiaonline.it/numero-28-anno-ix-gennaio-2020/>>

«Sciami | ricerche», 7 (contiene una riflessione dedicata alla Performance Art italiana, non limitata ai decenni '60-'70)

«Drammaturgia», XV, n. s. 5, 2018)

«European Journal of Theatre and Performance», la rivista di EASTAP, <<https://journal.eastap.com/>>

«Parlaggio» 29, maggio 2020, <<http://sinestesiaonline.it/il-parlaggio/>>

«Commedia dell'Arte. Studi storici», 2, 2019

«Il castello di Elsinore», 82, 2020

Abstracts

Performing horses. I cavalli nel teatro europeo tra Ottocento e Novecento
(Laura Budriesi)

Animals, especially horses, as full-fledged performer. The essay is a historical excursus that starts from the invention of the *hippodrama* in London in the eighteenth century and then focuses on two twentieth-century examples. One in France, the Zingaro theater of Bartabas, mixed team of men and horses. The other, an Italian one, the Societas Raffaello Sanzio with its uncanny appearances of non-humans. The research is to be placed in the line of Animal Studies which assert the roles that animals have played in human history and therefore also in the performing arts.

Regia e romanzo. Una questione storiografica alla prova dei fatti
(Marta Marchetti)

This essay discusses the historiographic assumption put forward by Jean-Pierre Sarrazac in a 2005 study, which considers the appearance of the modern director as ensuing from a common novel and theater culture. Starting from the theoretical-methodological approach proposed by the French scholar, we aim at assessing its developments outside of the case study in hand, by measuring its procedural scope and its evolution over time. We will try to understand if André Antoine's statement, explaining in 1903 that the director's work matched the describing of the novelist, was still valid a few years later when, also in Paris, Jacques Copeau worked on Dostoevsky's *Brothers Karamazov*.

Il paradigma della velocità. Il dinamismo sulla scena europea tra fine Ottocento e inizio Novecento (Elena Mazzoleni)

Between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, European culture was deeply fascinated by dynamism as a synonym for scientific progress. The theater reacted to this awareness with variety shows based on the combination of short and flexible dramaturgical units. The essay proposes a mapping, which correlates, in the light of the paradigm of speed, theatrical phenomena in the strict sense and performances of a wider spectacularity, such as circus. Yvette Guilbert's allusive interpretations, Loie Fuller's hypnotic choreographies, Leopoldo Fregoli's illusionistic transformations, the Grand Guignol quick one-acts and the Hanlon-Lees' convulsive pantomimes are the outcomes of new compositional methods based on accelerated movement, reproducing moreover the vortex of the rhythms imposed by modern society.

Lorenzaccio di Carmelo Bene. Lo spettacolo e il volume
(Carlo Alberto Petruzzi)

The aim of this paper is to provide an analysis of Carmelo Bene's *Lorenzaccio*. The archive of the Foundation L'Immemoriale di Carmelo Bene as well as consultations of Bene's library, enabled to identify literary and philosophical sources of the play. Through the use of several handwritten documents regarding the play, I discuss solutions adopted by Bene to set *Lorenzaccio* on stage. A brief note in the end of the article confronts the only available version of the work, a television version edited by Mauro Contini.

La scena platonica di Anatolij Vasil'ev. Giocare tra le idee
(Enrico Piergiacomi)

This essay reconstructs the reception of Plato's dialogues in the theatrical practice of the Russian director/pedagogue Anatolij Vasil'ev. It will be argued that the former texts represent a fundamental step forward in the development of the philosophy of theatre of the latter. Vasil'ev recovers from Plato his main perspectives on the performance. More precisely, he considers Platonic dialogues as a preparation to an original method: the "ludic theatre", i.e. an extemporaneous and playful creation that evokes on the scene some mysterious ideas. The paper concentrates then on the reception of Plato's *Meno* and *Ion*, two dialogues that Vasil'ev studied in depth, as well as on some ethical implications of the philosophy of theatre of Vasil'ev.

Gli autori, le autrici

Laura Budriesi (Phd) è ricercatore dal 2017 presso il Dipartimento delle Arti-Università di Bologna dove insegna “Scenografia: elementi, teoria, storia”. Gli interessi di ricerca intrecciano teatro e antropologia e sono rivolti in particolare agli aspetti performativi dei rituali. Ha condotto ricerche in Mali e in Etiopia sui culti di possessione relativamente ai quali ha curato pubblicazioni e realizzato documentari etnografici. È autrice di due volumi: *Michel Leiris. Il teatro della possessione e Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etiopia e Haiti 1930-1983* (Patron 2017). Altro tema di ricerca è l’animalità sulla scena contemporanea, nella cornice degli Animal (Performance) Studies.

Marta Marchetti è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo al Dipartimento di Lettere e Culture Moderne dell’Università Sapienza di Roma. È incaricata di un corso all’Institut des études théâtrales dell’Università Sorbonne Nouvelle di Parigi e fa parte del collegio di Dottorato Collegio in Musica e Spettacolo alla Sapienza. Dirige insieme a S. Bellavia e a V. De Santis la collana editoriale “Teatro. Parola e Spazi” per la casa editrice Lithos di Roma. Tra le sue pubblicazioni più recenti la monografia *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena* (Rubbettino 2016) e gli articoli: *Albert Camus e il teatro di un uomo in rivolta* («Comunicazioni sociali», 2019); *Cristo '63 di Carmelo Bene. Omaggio a Joyce* («Acting Archives» 2018); *Vincenzo Torraca e una nuova Storia per il Teatro Eliseo*, («Studi (e testi) italiani» 2018). Ha tradotto e curato l’edizione italiana di J. Copeau, *La messinscena de Le furberie di Scapino. Note di regia* (Bulzoni 2017) e, insieme a M. Fazio, l’edizione italiana di A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo* (Carocci 2008).

Elena Mazzoleni è ricercatrice a tempo determinato in Discipline dello Spettacolo presso l’Università degli Studi di Bergamo. La sua attività scientifica è dedicata allo studio di fenomeni di migrazione e contaminazione drammaturgica e spettacolare relativi il teatro popolare fra Settecento e Ottocento. Attualmente si occupa delle esportazioni delle tipologie performative, dei repertori e degli attori, che hanno interessato l’Europa e gli Stati Uniti tra Settecento e Ottocento. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *George e Maurice Sand sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell’Arte* (2017), *Il circo australiano: il corpo ai confini delle arti performative* (2018), «*Brividi indicibili di paura*»: *Alfredo Sainati e il Grand Guignol italiano* (2019) e *Le origini del circo moderno. Le migrazioni e gli intrecci drammaturgici dei circhi Astley, Ricketts e Chiarini* (2020).

Carlo Alberto Petrucci è uno studioso indipendente. Ha pubblicato il volume *Introduzione a "L'hobby del sonetto" di Pier Paolo Pasolini* (2011) e curato il volume Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio* (2012). Ha tradotto in italiano due racconti di Guillaume Apollinaire, *Il gastro-astronomismo* e *L'amico Méritarte* (2018). Ha recentemente curato *Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)* (2018, che ha ricevuto il "Premio Carmelo Bene" dal Comune di Campi Salentina) e il volume Mario Masini, *I miei film con Carmelo Bene* (2020).

Enrico Piergiacomi, è cultore della materia di Storia della filosofia antica presso l'Università degli Studi di Trento e Visiting Fellow presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler di Trento. Specialista del pensiero teologico, estetico ed etico antico, si occupa in particolare di Epicureismo e della ricezione della filosofia epicurea in età moderna. È autore di articoli apparsi su riviste scientifiche internazionali (e.g. *Apeiron*, *Cronache Ercolanesi*, *Elenchos*, *Méthexis*, *Philosophie antique*, *Syzetesis*) e del libro *Storia delle antiche teologie atomiste* (Sapienza Università Editrice, Roma 2017). Presso la webzine «Teatro e Critica», cura il progetto di alta divulgazione scientifica *Teatrosfia*.

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’Arialdà*, *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'excurus 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.

Errata corrige

L'articolo *Regia e romanzo*, di Marta Marchetti, nel fascicolo Mimesis Journal 9:1 è stato impaginato privo delle illustrazioni previste, che stampiamo qui di seguito. Il presente materiale è da ritenersi parte integrale del suddetto fascicolo.



Figura 1. *Les frères Karamazov*, atto I, Théâtre des Arts, foto Bert, «L'Illustration théâtrale», 1911.



Figura 2. *Les frères Karamazov*, atto I, Théâtre du Vieux-Colombier, 1914, in *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, catalogo dell'esposizione a cura di A. Veinstein, BNF, 1963.



Figura 3. *Les frères Karamazov*, atto III, Théâtre du Vieux-Colombier, 1914, in «L'Avant-scène théâtre» 1971.

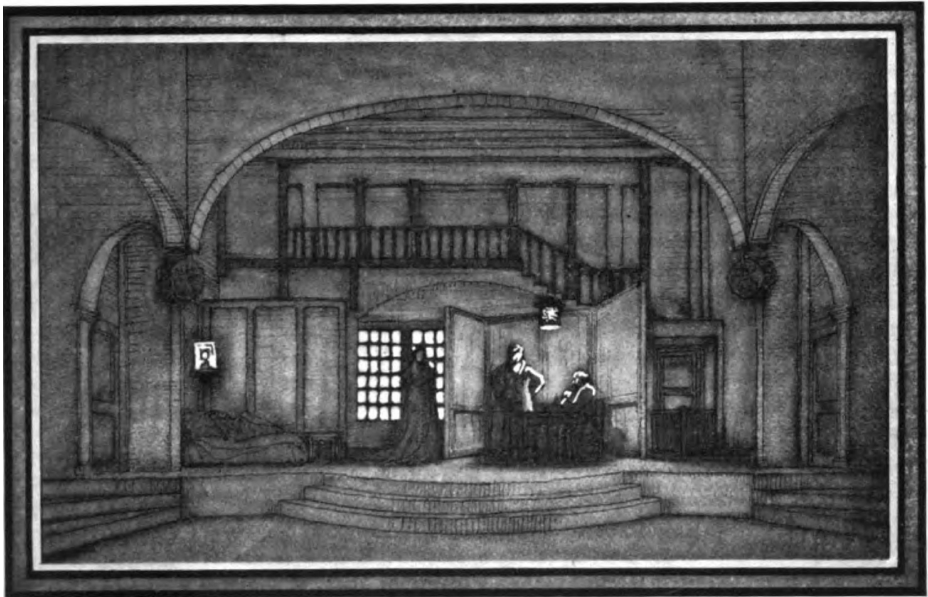


Figura 4. Bozzetto di scena di L. Jouvet per *Les frères Karamazov* al Vieux-Colombier, in K. Macgowan, R. Edmond Jones, *Continental Stagecraft*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1922.

SAGGI

Performing horses.

I cavalli nel teatro europeo tra Ottocento e Novecento

Laura Budriesi

Regia e romanzo.

Una questione storiografica alla prova dei fatti

Marta Marchetti

Il paradigma della velocità.

Il dinamismo sulla scena europea tra Ottocento e Novecento

Elena Mazzoleni

Lorenzaccio di Carmelo Bene. Dalle fonti alla messinscena

Carlo Alberto Petrucci

La scena platonica di Anatolij Vasil'ev. Giocare tra le idee

Enrico Piergiacomi

PUNTI DI VISTA

In memoria di Giacomo Verde. Scritti sull'arte e il teatro

Giacomo Verde

Incontro con Valerio Binasco

A cura di Marianna Sica

LETTURE E VISIONI

Decifrare lo spettacolo multimediale

Grazia D'Arienzo

Comunità future, Comunità performative

Dario Tomasello

Una nuova storia della scenografia

Edoardo G. Carlotti

Dario Fo. Sguardi transdisciplinari

Matteo Tamborrino

aAaAaAaAaAaAaA

