

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 5, n. 2

dicembre 2016

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 5, n. 2
dicembre 2016

direttori

Antonio Attisani
Franco Perrelli

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
Franco Perrelli Università degli Studi di Torino
Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Università degli Studi di Milano
Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani
Edoardo Giovanni Carlotti
Claudia D'Angelo
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Franco Perrelli
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli
Giulia Randone

ISSN 2279-7203

registrazione in corso presso il Tribunale di Torino

© 2016 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 978-88-99982-23-2

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis5-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Pubblicazione realizzata con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

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

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 5, 2 (dicembre 2016)

EDITORIALE

Leggersi 1
Franco Perrelli

SAGGI

Il teatro: i concetti e la cosa 5
Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels

Obrazy. 6. Andrej Michajlovič Lobanov, o del nomadismo
Profili di registi della seconda generazione russa 27
Massimo Lenzi

Omofobia nell'*Ariald*a di Testori 55
Strategie di rappresentazione e dissimulazione
Antonio Pizzo

Il dramma dell'umiliazione 67
La Merda di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano, un successo internazionale
(2010-2016)
Laura Mariani

LETTURE E VISIONI

L'opera da tre soldi secondo Damiano Michieletto 89
Marida Rizzuti

God Save the Queen 95
Katie Mitchell e Sarah Kane al National Theatre
Federica Mazzocchi

Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella 103
Federica Mazzocchi

The Pride 119
Antonio Pizzo

RICEVUTI E IN LETTURA	127
ABSTRACTS	135
GLI AUTORI	137
MIMESIS JOURNAL BOOKS	141

Leggersi

Franco Perrelli

Le riviste accademiche di spettacolo non sono poche in Italia; alcune hanno una tradizione e una frequenza di pubblicazione alquanto regolari, editori riconosciuti e, alle spalle, un comitato scientifico autorevole. Con qualche orgoglio, si può tranquillamente asserire che anche questa fioritura pubblicistica è il segnale di un'eccellenza degli studi teatrali nazionali, nonostante l'oggettiva difficoltà della loro diffusione a causa di una lingua abbastanza parlata nel mondo, ma non tanto da essere un cavallo di Troia culturale.

Pur nell'ovvia differenza degli orientamenti e nel variegato ventaglio degli interessi, sia nel campo degli studi di antico regime sia in quelli più modernistici (e non dispiacerebbe affatto se, nel settore accademico di L-ART/05, si scorporassero con nettezza questi ambiti e, tanto più, quello di danza, con una suddivisione più analitica e analoga a quella vigente nell'ambito della Storia dell'Arte), i teatrologi italiani esprimono una qualità e una vastità d'interessi effettivamente ampie, che, a partire dalla ricchezza e dall'*energia storica* (se mi si passa l'espressione) dell'humus nazionale, incorporano talora anche i territori più remoti, teoricamente e geograficamente, delle arti performative.

Ciò detto, l'epoca non consente a nessuno né l'autocompiacimento né di vivere di rendita: autostima e verifiche empiriche non bastano più e – come ogni altro settore della ricerca accademica – anche quello dello spettacolo deve confrontarsi, a vari livelli, con le pratiche della valutazione. L'Italia non è certo arrivata fra le prime nazioni a recepire queste prassi e, se da un lato, ha potuto avvalersi di tutta una serie di esperimenti europei nel merito, da un altro, ha dovuto adattarli, talora frettolosamente, e inventarsi delle soluzioni più o meno rispondenti alla propria realtà. Non sono poche, attualmente, le resistenze a questa valutazione ancora in cerca di una propria identità, anche perché la sua affermazione è corsa sfortunatamente parallela a una delle più colossali campagne di denigrazione e di volgare depressione del mondo universitario, che può solo comprendersi all'insegna della singolare convergenza di politiche ostentatamente di destra (portate avanti anche da sinistra), assai poco sensibili all'utilità e alla delicatezza del lavoro intellettuale, nonché del clima d'indifferenza, isolamento e persino d'invidia sociale imposto dall'attuale lunghissima *crisi*, che poi eccezionale non è, ma è solo – diciamo ce lo – la *normalità* del capitalismo neoliberista, che perdurerà quindi fino a quando questo sistema riuscirà a essere imperante.

La confusione di tutti questi elementi storico-ideologici non dovrebbe tuttavia renderci ostili all'idea che l'accademia sia valutata, purché ciò avvenga serenamente e senza atteggiamenti punitivi, soprattutto con strumenti specifici, fini, sensibili e precisi, proprio per liberare le migliori energie, sbriciolare le baronie residue (sempre più deboli, invero, ma a zone ancora attive) e le rendite di posizione, stanare la zavorra dei silenti e aprire a forze più giovani. Una valutazione, insomma, che possa aiutare a volare alto e a isolare la minoritaria parte amorfa dell'università è, ad avviso di chi scrive, indispensabile, come è altresì molto importante che le comunità scientifiche non si rifugino nel merito in aristocratici e neghittosi dinieghi, che poi si risolvono in inconcludenti e ridicoli ritornelli stile "Nessuno mi può giudicare, nemmeno tu!", che andavano benissimo per qualche manifestazione canora d'altri tempi, ma non per i problemi con cui dobbiamo confrontarci oggi. La valutazione, insomma, non va ostacolata, anzi, il che non significa che non possa essere accompagnata da una vigilanza critica, oltre che da un ponderato discorso di proposta.

Questo lungo cappello per arrivare al punto: la valutazione accademica concerne da un pezzo anche le riviste scientifiche e, com'è ovvio, quelle di spettacolo. Attualmente, ce ne sono di A e di B e va detto che pubblicare in A sta diventando sempre più essenziale per superare certe "soglie", accedere a determinate commissioni e via dicendo. Facile, da un lato, asserire che un articolo illuminante può trovarsi in una rivista di C o di D e niente di buono in un intero numero di A. Personalmente, uno dei saggi che ho più pensato e approfondito nella scrittura l'ho ceduto, per amicizia con un redattore, a una rivista mai classificata e che oggi non esce neanche più: cose che capitano. Tuttavia, attribuire una fascia alle riviste può essere utile e opportuno. Naturalmente, bisogna affinare il metodo e soprattutto non si dovrebbero applicare "percentili" aprioristici; massime, per una rivista di area umanistica, andrebbe soppesata la storia o la tradizione.

Proprio in questi giorni, si è acceso un certo dibattito nel merito: si pensa di attribuire la Fascia A, comparando i risultati dei saggi presenti in due VQR; si richiedono l'obbligo di documentare la *peer review* e altri criteri oggettivi come la presenza degli *abstracts* in lingua inglese, l'accessibilità di un sito dedicato ecc. ecc. Alcune misure sono opinabili (anche se è presto per dire con quale rigore saranno applicate) e potrebbero addirittura deprimere i fermenti della ricerca, altre giuste e necessarie per conferire maggiore autorità ed evidenza al nostro lavoro.

«Mimesis Journal» è troppo giovane per essere classificata e andrà a giudizio quando sarà il suo tempo. Essendo la discussione largamente in corso e aperta, non sappiamo con precisione con quali parametri ci giudicheranno, ma ci piacerebbe che fossero prioritarie su ogni altro criterio la continuità e l'incidenza del dibattito che la rivista ha saputo provocare dentro la disciplina. Già, ma come misurare quest'ultimo e forse determinante elemento, che, a ben vedere, contiene ed esaurisce la *missione* di tutta l'operazione editoriale?

Non è affatto facile rispondere e dalla valutazione il problema rimbalza solo in apparenza sulla Redazione, ma, ancor di più, sulla nostra stessa vita accademica. Infatti, vien fatto subito di chiedersi: ma, in tanta fioritura di studi e d’iniziativa editoriali, da cui siamo partiti, esiste poi un dibattito parimenti esteso, che coinvolga la disciplina sui problemi del metodo, della storiografia, delle tematiche e del loro taglio? In passato, la presenza delle scuole, che si manifestava in maniera più appariscente nelle loro pubblicazioni e riviste, era effettivamente molto più incisiva e polemica; oggi, si assiste a una certa dissociazione, alla coltivazione (anche assai brillante) di ambiti personali e proprio alla tendenza a scansare un confronto dialettico. Spesso, ricorre una frase: “Si pubblica tanto, ma ci si legge poco”. I modi di dire raramente esprimono qualcosa di vero, ma questo forse riproduce una realtà, per cui sempre quella iniziale forte sensazione di eccellenza dei nostri studi – pur essendo verificabile e oggettiva – sembra imporsi più dall’autoreferenzialità che dal confronto.

Che fare allora? Ho la vaga impressione che servirebbe, nel nostro panorama editoriale, una rivista più attenta alle recensioni della produzione scientifica. Se i nostri libri non sono letti, nella maggior parte dei casi, sono *recensiti* o meglio *segnalati* solo da amici, spesso in poche righe e senza quell’approfondimento che si rileva invece in tante riviste straniere (io ho in mente, per le mie competenze, la svedese «Sammlaren», ma ce ne sono moltissime altre in Europa e in America). Penso così a recensioni di volumi di peso (non certo di quelli che non meritano neppure l’usura minima della tastiera del computer), passati ai raggi x, con una discussione critica estremamente competente e di livello e anche con quella rilevazione puntuale degli errori materiali, che non umiliano l’autore intelligente, bensì lo aiutano a produrre un *errata corrige* o una ristampa più corretta. Il primissimo «Indice» era una rivista che si muoveva più o meno su questi presupposti e non ha avuto evidentemente fortuna, ma sono convinto che se «Mimesis Journal» dedicasse un congruo spazio a questo genere d’interventi non solo agevolerebbe la fluidificazione del dibattito disciplinare, ma si porrebbe addirittura al centro di esso.

Forse avrei potuto esprimere queste considerazioni in una riunione di Redazione, ma ho preferito farlo pubblicamente per comunicare quella che avverto come una grave carenza nel panorama della nostra pur brillante editoria dello spettacolo e nella vita stessa della disciplina, cercando così di lanciare una proposta e un confronto, anche al di fuori di «Mimesis Journal», con i colleghi che saranno più sensibili.

Il teatro: i concetti e la cosa

Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels

Alain Badiou è, assieme a Slavoj Žižek, il filosofo che più intenerisce il cuore di quanti ancora credono nella possibilità di realizzare il comunismo o un suo equivalente post-postmoderno. Tale è l'impresa tanto corrucciata quanto patetica di un filosofo comunque rispettabile e con una storia paradigmatica che attraversa la seconda metà del Novecento. Il suo pensiero merita di essere conosciuto sia perché è ritenuto persuasivo o interessante da molti, e in tutto il mondo, sia perché il teatro occupa un posto di rilievo nella sua biografia, tanto sul versante della riflessione quanto su quello della drammaturgia. Qui non ci occuperemo dei suoi copioni (che comunque non hanno avuto significativi riscontri) bensì della sua visione del teatro, cercando di attenerci all'essenziale.

Nato nel 1937, Badiou intraprende una carriera d'insegnante e milita nel Psu (*Parti Socialiste Unifié*, a sinistra dei socialisti che collaboravano con De Gaulle) abbracciando posizioni sempre più estreme, fino al maoismo, nell'ambito del quale fonda e dirige una formazione attiva fino ai primi anni Ottanta. All'altezza del 1968 e nel decennio seguente un duro scambio di accuse lo oppone a Gilles Deleuze e a Félix Guattari: lui li addita come «prefascisti» mentre i due lo definiscono «stalinista», ovvero lo considerano un residuo tossico. Con il passare del tempo e il mutare delle polemiche culturali si sarebbe instaurato tra le parti un dialogo più meditato e utile per tutti (benché conosciuto soltanto in parte), pur senza mutare la sostanza delle divergenze.

Nel 1999 Badiou è diventato professore presso la prestigiosa École Normale Supérieure, dalla quale è uscito qualche anno dopo con il titolo di Emerito. Per molti anni il filosofo, oltre a svolgere la propria attività accademica ed editoriale, è stato collaboratore di registi come Antoine Vitez e Christian Schiaretti, non disdegnando talvolta di recitare nelle proprie opere. Con Vitez in particolare vi era una forte sintonia di pensiero, tanto che il teatro di cui parla Badiou sembrava “realizzato” nelle regie di Vitez e viceversa.

Diverse le sue opere, conosciute anche dai lettori italiani. Tra gli oltre trecento risultati proposti dai siti librari italiani ricordiamo, tra le pubblicazioni più marcatamente filosofiche il suo primo grande saggio *Théorie du sujet* (1982) e l'opus magnum *L'Être et l'Événement* (1988), seguito da *Maniphestes pour la philosophie* (1989). Numerosi e tradotti in molte lingue sono i suoi saggi più militanti e su

questioni d'attualità, oltre naturalmente agli scritti dedicati al teatro. Tra i suoi titoli più recenti in italiano ricordiamo *Metafisica della felicità reale* (Derive Approdi, Roma 2015) e *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di Giovanni Tusa (Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016). I suoi lettori sono in attesa dell'ultima grande opera dedicata al tema dell'immanenza delle verità, in lavorazione e di prossima uscita.

Badiou considera la sconfitta del movimento comunista come una parentesi. Il suo concetto di comunismo sembra più una teologia che una critica dell'economia politica, in esso si evidenziano forti echi di Platone e di Spinoza, sempre all'insegna di un vitalismo e di un travaglio senza nostalgie dell'attualità, sempre assecondante una istanza di giustizia sociale che comunque conferisce al suo pensiero un calore, anche se non una persuasività, che lo rende degno di considerazione.

Come s'è detto, anche in Italia Badiou è molto seguito e il suo recente *Rapsodia per il teatro. Arte politica evento*, curato da Francesco Ceraolo (Pellegrini, Cosenza 2015) ha risvegliato l'interesse degli amanti del teatro a vario titolo per la riflessione filosofica. Il volume comprende la traduzione di *Rhapsodie pour le Théâtre. Court traité philosophique* (Puf, Paris 2014) e altri scritti riuniti dal curatore italiano per la prima volta in un unico volume e con l'approvazione dell'autore. Lo stesso Ceraolo, inoltre, cura un volume collettivo di saggi che, con riferimento al pensiero di Badiou, si interrogano intorno al destino del teatro nella contemporaneità, in particolare cercando di delineare quali rapporti intercorrano oggi tra il teatro e la filosofia nonché tra il teatro, lo Stato e la politica.¹

Per presentare il pensiero di Badiou abbiamo scelto di convocare Bruno Tackels, filosofo e operatore teatrale della generazione successiva, che dagli anni Novanta è in dialogo con Badiou. Le inflessibili e motivate divergenze tra i due aiutano a riformulare questioni che altrimenti rischierebbero di fossilizzarsi in una lettura del filosofo francese a nostro parere riduttiva. Ciò non toglie, comunque, che sul terreno dei rapporti tra filosofia e teatro ignorare la pluridecennale elaborazione di Carlo Sini segnala ancora, soprattutto in ambito italiano, una imperdonabile distrazione, anzi un grave handicap della teatrologia italiana. Ciò comporta, per quanto riguarda «Mimesis Journal», che consideriamo il presente contributo soltanto una tappa tra i diversi interventi sullo stesso tema proposti negli anni scorsi e in quelli che seguiranno.

Veniamo all'interlocutore, che poi Badiou chiamerà rispettosamente «l'avversario». Bruno Tackels, nato nel 1965, si è formato come filosofo all'Università di Strasburgo, dove ha lavorato sotto la direzione di Philippe Lacoue-Labarthe, segna-

¹ Av Vv, *Teorie dell'evento. Alain Badiou e lo spettacolo contemporaneo*, a cura di Francesco Ceraolo, pref. di Alain Badiou, postf. di Roberto De Gaetano, Mimesis (in corso di stampa). Testi di: Maria Cristina Addis, Lucia Amara, Livio Boni, Dario Cecchi, Alessia Cervini, Piersandra Di Matteo, Daniele Dottorini, Martino Feyles, Giovanni Giannoli, Daniele Guastini, Martin Puchner, Bruno Roberti, Carlo Serra, Tommaso Tuppin, Andrea Vecchia, Francesco Zucconi.

landosi come specialista di Walter Benjamin, autore al quale ha dedicato diversi saggi. Dal 1995 al 2000 ha insegnato Estetica all'Università di Rennes e dopo di allora si è dato alla libera professione di critico, saggista e operatore culturale. Dal 2014 lavora alla Direzione generale della Creazione artistica del Ministero della cultura come responsabile del settore Ricerca. Attualmente Tackels sta preparando un volume che riprende e aggiorna il contraddittorio con Badiou (*Ce dont (le) théâtre peut être le nom – Une querelle entre Alain Badiou et Bruno Tackels (1995-2015)*), previsto in uscita nel 2017), evento che ci ha sollecitati e ci aiuta a proporre queste pagine ai lettori italiani.

Tutto era cominciato con un saggio di Badiou intitolato *Dieci tesi sul teatro* (apparso nel numero 15 dei «Cahiers» de la Comédie-Française, printemps 1995, POL, e riproposto in italiano nel citato volume edito da Pellegrini). Eccone alcuni passaggi salienti:²

Le théâtre pense. Que faut-il entendre ici par « théâtre » ? L'agencement de composantes matérielles et idéelles extrêmement disparates dont l'unique existence est la représentation. Ces composantes (un texte, un lieu, des corps, des costumes, des lumières, un public...) sont rassemblés dans un événement, la représentation, dont la répétition soir après soir n'empêche nullement qu'il soit à chaque fois événementiel, c'est-à-dire singulier. Nous poserons alors que cet événement – quand il est réellement théâtre, art du théâtre – est un événement de pensée. Ce qui veut dire que l'agencement des composantes produit des idées. Ces idées – c'est un point capital – sont des idées-théâtre. Ce qui veut dire qu'elles ne peuvent être produites en aucun autre lieu, par nul autre moyen. Et aussi qu'aucune des composantes prises isolément n'est apte à produire les idées-théâtre, pas même le texte. L'idée advient dans et par la représentation. Elle est irréductiblement théâtrale, et ne préexiste pas à sa venue « sur scène ». Une idée-théâtre est d'abord une éclaircie. Vitez avait coutume de dire que le théâtre se donnait pour but de nous éclairer sur notre situation, de nous orienter dans l'Histoire et dans la vie. Il écrivait que le théâtre devait rendre lisible l'inextricable vie. Le théâtre est un art de la simplicité idéale, obtenue par une frappe typique. Cette simplicité est elle-même prise dans l'éclaircie de l'enchevêtrement vital. Le théâtre est une expérience, matérielle et textuelle, de la simplification. Il sépare ce qui est mêlé et confus, et cette séparation guide les vérités dont il est capable. N'allons cependant pas croire que l'obtention de la simplicité soit elle-même simple. En mathématiques, simplifier un problème ou

² Si è deciso di non tradurre in italiano i testi di Badiou e di Tackels per conservarne le sfumature e mantenere un equilibrio di stile nel confronto tra i due.

une démonstration relève très souvent de l'art intellectuel le plus dense. Et de même au théâtre, séparer et simplifier l'inextricable vie exige les moyens d'art les plus variés et les plus difficiles. L'idée-théâtre, comme éclaircie publique de l'Histoire ou de la vie, n'advient qu'au comble de l'art.

L'inextricable vie, c'est essentiellement deux choses : le désir qui circule entre les sexes, et les figures, exaltées ou mortifères, du pouvoir politique et social. C'est à partir de là qu'il y a, qu'il y a toujours, la tragédie et la comédie. La tragédie est le jeu du Grand Pouvoir et des impasses du désir. La comédie est le jeu des petits pouvoirs, des rôles de pouvoir, et de la circulation phallique du désir. Ce que pense la tragédie est en somme l'épreuve étatique du désir. Ce que pense la comédie est, du désir, son épreuve familiale. Tout genre qui se prétend intermédiaire traite la famille comme si elle était un Etat. (Strindberg, Ibsen, Pirandello...) ; ou l'Etat comme s'il était une famille ou un couple (Claudel...). Le théâtre pense, en fin de compte, dans l'espace ouvert entre la vie et la mort, le nœud du désir et de la politique. Il le pense sous forme d'événement, c'est-à-dire d'intrigues ou de catastrophe.

L'idée-théâtre est, dans le texte ou le poème, incomplète. Car elle y est retenue dans une sorte d'éternité. Mais justement, l'idée-théâtre, tant qu'elle n'est que dans sa forme éternelle, n'est pas encore elle-même. L'idée-théâtre ne vient que dans le temps (bref) de la représentation. L'art du théâtre est sans doute le seul qui ait à compléter une éternité parce que ce qui lui manque d'instantané. Le théâtre va de l'éternité vers le temps, et non l'inverse. Il faut alors comprendre que la mise en scène, qui gouverne – comme elle le peut, tant elles sont hétérogènes – les composantes du théâtre, n'est pas une interprétation, comme on le croit communément. L'acte théâtral est une *complémentation* singulière de l'idée-théâtre. Toute représentation est un achèvement possible de cette idée. Du corps, de la voix, de la lumière, etc... viennent achever l'idée (ou, si le théâtre manque à lui-même, l'inachever plus encore qu'elle ne l'est dans le texte). L'éphémère du théâtre, ce n'est pas directement qu'une représentation commence, s'achève, et ne laisse à la fin que des traces obscures. C'est avant tout qu'il est ceci : une idée éternelle incomplète dans l'épreuve instantanée de son achèvement.

L'épreuve temporelle contient une forte part de hasard. Le théâtre est toujours la complémentation de l'idée éternelle par un hasard un peu gouverné. La mise en scène est souvent un tri pensé des hasards. Soit que ces hasards complètent en effet l'idée, soit qu'ils la dissimulent. L'art du théâtre réside dans un choix, simultanément très instruit et aveugle (voyez comment travaillent les grands metteurs en scène), entre des configurations scéniques hasardeuses qui complètent l'idée (éternelle) par l'instant qui lui manque, et des configurations, parfois très séduisantes, mais qui demeurent extérieures, et aggravent l'incomplétude de l'idée. Il faut donc donner vérité à l'axiome : jamais une représentation de théâtre n'abolira le hasard.

Dans le hasard, il faut compter le public. Car le public fait partie de ce qui complète l'idée. Qui ne sait que, selon que le public est tel ou tel, l'acte théâtral délivre ou non l'idée-théâtre, en la complétant ? Mais si le public fait partie du hasard, il doit lui-même être aussi hasardeux que possible. Il faut s'élever contre toute conception du public qui y verrait une communauté, une substance publique, un ensemble consistant. Le public représente l'Humanité dans son inconsistance même, dans sa variété infinie. Plus il est unifié (socialement, nationalement, civilement...), moins il est utile à la complémentation de l'idée, moins il soutient dans le temps, son éternité et son universalité. Ne vaut qu'un public générique, un public de hasard.

La critique est chargée de veiller au caractère hasardeux du public. Son office est de porter l'idée-théâtre, telle qu'elle la reçoit, bien ou mal, vers l'absent et l'anonyme. Elle convoque les gens à venir à leur tour compléter l'idée. Ou elle pense que cette idée, venue tel jour dans l'expérience hasardeuse qui la complète, ne mérite pas d'être honorée par le hasard élargi d'un public. A critique travaille elle aussi à la multiforme venue des idées-théâtre. Elle fait passer (ou ne pas passer) de la « première » à ces autres premières que sont les suivantes. Evidemment, si son adresse est trop restreinte, trop communautaire, trop marquée socialement (parce que le journal est de droite, ou de gauche, ou ne touche qu'un groupe « culturel », etc...), elle travaille parfois contre la généralité du public. On comptera donc sur la multiplicité, elle-même hasardeuse, des journaux et des critiques. Ce que le critique doit surveiller, ce n'est pas sa partialité, qui est requise, c'est le suivi des modes, la copie, le papotage sériel, l'esprit « voler au secours de la victoire », ou le service d'une audience par trop communautaire. Il faut reconnaître à cet égard qu'un bon critique – au service du public comme figure du hasard – est un critique capricieux, imprévisible. Quelles ne puissent être les vives souffrances qu'il inflige. On ne demandera pas au critique d'être juste, on lui demandera d'être un représentant instruit du hasard public. Si par-dessus le marché, il ne se trompe guère sur la venue des idées-théâtre, il sera un grand critique. Mais il ne sert à rien de demander à une corporation, pas plus celle-là qu'une autre, d'inscrire l'obligation de grandeur. Je ne crois pas que la principale question de notre temps soit l'horreur, la souffrance, le destin ou la déréliction. Nous en sommes saturés et, en outre, la fragmentation de tout cela en idées-théâtre est incessante. Nous ne voyons que du théâtre choral et compassionnel. Notre question est celle du courage affirmatif, de l'énergie locale. Se saisir d'un point, et le tenir. Notre question est donc moins celle des conditions d'une tragédie moderne, que celle des conditions d'une comédie moderne. Beckett le savait, dont le théâtre, correctement complété, est hilarant. Il est plus inquiétant que nous ne sachions pas visiter Aristophane ou Plaute, qu'il n'est réjouissant de vérifier une fois de plus que nous savons donner force à Eschyle. Notre temps exige une invention, celle

qui noue sur scène la violence du désir et les rôles du petit pouvoir local. Celle qui transmet en idée-théâtre tout ce dont la science populaire est capable. Nous voulons un théâtre de la capacité, et non de l'incapacité.

L'obstacle sur la voie d'une énergie comique contemporaine est le refus consensuel de la typification. La « démocratie » consensuelle a horreur de toute typification des catégories subjectives qui la composent. Essayez de faire gigoter sur scène et d'ensevelir sous le ridicule un pape, un grand médecin médiatique, un pontife d'institution humanitaire ou une dirigeante du syndicat des infirmières ! Nous avons infiniment plus de tabous que les Grecs. Il faut, peu à peu les briser. Le théâtre a pour devoir de recomposer sur scène des situations vives, articulées à partir de quelques types essentiels. Et de proposer pour notre temps l'équivalent des esclaves et domestiques de la comédie, gens exclus et invisibles qui soudain, par l'effet de l'idée-théâtre, sont sur scène l'intelligence, la force, le désir et la maîtrise.

La difficulté générale du théâtre, à toutes les époques, est son rapport à l'Etat. Car il y est toujours adossé. Quelle est la forme moderne de cette dépendance ? Elle est délicate à régler. Il faut se soustraire à une vision de type revendicatif, qui ferait du théâtre une profession salariée comme les autres, un secteur gémissant de l'opinion publique, un fonctionnariat culturel. Mais il faut aussi se soustraire au seul fait du prince, qui installe au théâtre des lobbies courtisans, serviles au regard des fluctuations de la politique. Pour ce faire, il faut une Idée générale, qui le plus souvent utilise les équivoques et les divisions de l'Etat (ainsi, le comédien-courtisan, comme Molière, peut jouer le parterre contre le public noble, ou snob, dévot, avec la complicité du roi, qui a ses propres comptes à régler avec son entourage féodal et clérical ; et Vitez le communiste peut être nommé à Chaillot par Michel Guy, parce que l'envergure ministérielle de l'homme de goût flatte la « modernité » de Giscard d'Estaing, etc...) Il est vrai qu'il faut, pour maintenir auprès de l'Etat la nécessité de la venue des idées-théâtre, une Idée (la décentralisation, le théâtre populaire, « élitaire pour tous », et ainsi de suite). Cette idée est pour l'instant trop imprécise, d'où notre morosité. Le théâtre doit penser sa propre Idée. Ne peut nous guider que la conviction que la conviction que, aujourd'hui plus que jamais, le théâtre, pour autant qu'il pense, n'est pas une donnée de la culture, mais de l'art. Le public ne vient pas au théâtre pour s'y faire cultiver. Il n'est pas un chou, ou un chouchou. Le théâtre relève de l'action restreinte, et toute confrontation avec l'audimat lui sera fatale. Le public vient au théâtre pour être *frappé*. Frappé par les idées-théâtre. Il n'en sort pas cultivé, mais fatigué (penser fatigue), songeur. Il n'a pas rencontré, même dans le plus énorme rire, de quoi le satisfaire. Il a rencontré des idées dont il ne soupçonnait pas l'existence.

Bisogna ricordare che eravamo negli anni Novanta e in Francia, come altrove, c'era un fiero dibattito sulle nuove forme di teatro e i problemi che in questo senso si ponevano a tutti i livelli, dalle istituzioni teatrali, alla critica e al pubblico. Il Festival di Avignone, per il quale Badiou aveva concepito il proprio intervento, era un luogo in cui tale dibattito era particolarmente vivace e produttivo, anche perché lì, oltre a parlare, il teatro si faceva e le scelte produttive del festival hanno sempre esercitato una forte influenza sulla compilazione dei cartelloni teatrali francesi ed europei. Basti pensare alle diverse formazioni italiane – la Raffaello Sanzio e Pippo Delbono per fare due nomi su tutti – la cui promozione francese li ha trasformati in *brand* internazionali. Pensando a queste e ad altre realtà del nuovo teatro – soprattutto alla compagnia di Didier-Georges Gabily e al Théâtre du Radeau – Bruno Tackels prese la parola per contestare quella che gli sembrava la miopia ideologica di Badiou, la sua incapacità di comprendere la legittimità e l'interesse delle diverse istanze e protocolli creativi di compagnie come quelle appena citate.

Ecco il testo integrale del suo intervento intitolato *Dix répliques de théâtre – Réponse à Alain Badiou*.³

Alain Badiou a écrit récemment : « Dix thèses sur le théâtre ». Il s'agissait pour lui d'affronter la question : « Que pense le théâtre ? », qui a fait l'objet d'une rencontre au festival d'Avignon en 1994. J'ai voulu répliquer à ces dix thèses, parce qu'il me semble qu'aujourd'hui le théâtre doit pouvoir faire le deuil de la vérité assenée au monde. Et parce que le théâtre ne peut oublier qu'il est une force immense, qui s'adresse à la communauté des hommes. Plus que jamais, il ne peut négliger ou endormir cette force qu'il porte. Il est l'un des seuls lieux qui puissent, justement, ouvrir la communauté publique pour en déjouer la dérive, si facile, vers l'enfermement et l'exclusion. Pour y arriver – Alain Badiou a raison – il doit se demander ce qu'il pense, c'est-à-dire ce qu'il fait. J'ai voulu répondre à la tentative d'Alain Badiou, parce qu'elle pense un théâtre qui ne se fait pas, un théâtre éloigné de la pratique du théâtre, de sa manière. Dans son avant-propos, il déplorait lui-même cette absence de réalité théâtrale dans les discussions sur le théâtre. J'espère, avec ces répliques, faire droit, si c'est possible, à ce qui se fait dans le théâtre d'aujourd'hui. Ce qui est sûr, c'est que nous n'avons pas fini le travail. Il ne fait que commencer.

Dans ses thèses sur le théâtre, Alain Badiou dit que le théâtre pense, parce qu'il fait naître des idées dans le moment – l'événement – de la représentation. Il nomme ces idées des « idées-théâtre », et il les définit comme des éclaircies qui simplifient la vie humaine, confuse et inextricable. Alain Badiou, qui se plaint

³ Sia *Dix répliques...* di Tackels che *Antithèses...* di Badiou sono apparsi su «Le Cahiers. Revue trimestrielle de théâtre», POL/Comédie Française, 17, automne 1995, alle pp. 109-114 e 115-121.

de ne pas trouver le théâtre au centre des discussions et débats sur le théâtre – et sur ce point, personne ne peut lui donner tort –, déjoue cette difficulté en y plaçant l'idée. Or, quand on place le théâtre au centre de la réflexion, quand on le laisse penser, je ne crois pas que l'on y trouve la moindre « idée ». Ce que l'on y voit, que l'on devrait y voir, le combat de l'ombre et de la lumière. L'événement qui a lieu devant nous est le parcours croisé de corps qui sont autant d'*ombres portées de la vérité* — non sa dégradation, mais son épreuve. Même si Badiou mise sur le théâtre pour faire advenir la vérité, même s'il donne par là l'impression de s'opposer à la condamnation platonicienne de la représentation, sa réflexion sur le théâtre reste entièrement commandée par Platon. Le texte théâtral est une idée éternelle incomplète qui s'accomplit dans l'instant de l'acte théâtral. Il maintient bien l'exigence d'une vérité éternelle qui s'atteint, non plus en récusant les formes sensibles qui s'en approchent, les formes scéniques, en l'occurrence, mais en les convoquant pour servir l'idée. Il faudrait aussi se demander quelle est la nature de cette idée : est-elle unique ou plurielle, multiple ou singulière, Et comment peut-on parler de vérité sans jamais évoquer le mensonge, l'illusion ou la contrefaçon, dont le nom théâtral est assurément le *jeu* ? Si le théâtre parfois éclaire (un peu de) la vérité, cela veut bien dire qu'il est tissé dans le mensonge, l'apparence ou le change. Pourquoi ne jamais parler de cela ? Pourquoi ne pas dire *comment* la vérité combat le mensonge, ni à *quel* mensonge elle a à faire ? Ce qui me fait dire qu'Alain Badiou, parlant du théâtre, oublie l'essentiel du théâtre : l'existence physique et concrète des acteurs — la seule que l'on voit véritablement mais en vérité, alors, sans doute. Le mot même n'est d'ailleurs quasiment jamais évoqué dans ses thèses. La distinction qu'il opère entre tragédie et comédie est une fausse distinction. Tout simplement parce que toute venue sur la scène est une comédie, l'apparition d'un masque, d'un effet de théâtre, d'un geste qui contrefait, aussi faux qu'il est vrai, aussi aimable qu'il est effrayant, aussi dénoncé qu'il est accepté. Ce que l'on peut nommer le pacte de fiction. C'est de cette duplicité essentielle du théâtre – plus c'est faux, plus c'est vrai –, qu'ont pu émerger des genres, la tragédie, la pastorale, ou la farce. Car ce dont Alain Badiou déplore l'absence, c'est finalement plutôt la farce ou la le drame satyrique – il la regrette sans doute parce qu'il ne repère pas son existence, qui est bien réelle, mais inscrite en dehors des limites du théâtre savant et « sérieux ». Je pense par exemple au travail de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, avec les deschiens, ou aux chansonniers, dont la structure théâtrale s'est complètement médiatisée, et fondue dans les exigences et les formes de la télévision. Mais il reste incontestable que les deschiens ont fait irruption dans l'image télévisuelle pour défendre l'exigence dont parle Badiou : la mise à nu des « types » sociaux et politiques d'aujourd'hui, dont on rit pour en dénoncer les travers, souvent cachés et travestis derrière les masques du respect. Il faudrait donc, parlant de la farce ou de la

caricature, assumer la question de la télévision : comment résister à l'absorption, comment négocier avec cette gigantesque machine à broyer les images qu'est devenue la télévision – on peut en effet émettre l'hypothèse qu'elle pourrait se construire différemment ?

Je ne pense pas que le matériau satyrique suffise pour faire théâtre et éclairer le monde d'aujourd'hui. Je ne crois pas que le théâtre existe pour compléter et achever une idée. Une idée portée à la scène ne s'achève pas, elle s'inachève au contraire, et s'efface. Elle ne se concrétise pas, elle disparaît dans l'acte théâtral, dans le *geste* des acteurs. Elle s'y oublie, parce qu'elle s'y dépose. Ce n'est pas un refoulement, mais tout le contraire : le traitement d'une idée en *passions intraitables*, passible de la mort. Au plus loin de l'idée, le théâtre négocie toujours avec la mort – la seule à ne jamais se laisser saisir en idée. S'il y a bien geste au théâtre, au sens de Brecht, ce ne peut être pour exhiber l'idée enfin rendue à la visibilité. La représentation rend visible ce qui fait se toucher les hommes, en maintenant l'ouverture, l'inachèvement de l'acte et de la présence. Un acteur ne porte aucune vérité – ce qui ne veut pas dire qu'il s'absente du sens. Par-delà sens et vérité, le port théâtral est un rapport, la tenue des rapports qui s'inventent à partir d'un sens (une *lecture*) et d'une vérité (une *hypothèse*), décidée, dirigée par une mise en scène, donc par le plateau. Il s'agit donc, pour atteindre au théâtre – et à sa pensée – de dépasser dramaturgie et mise en scène, pour accéder à ce que l'on appelle l'*espace d'un jeu*, le lieu où jouer (à) la réalité mortelle des rapports.

Alain Badiou parle aussi du hasard au théâtre. Il est vrai que l'idée nécessaire a bien logiquement besoin du hasard. Mais pourquoi dire que celui-ci complète celle-là ? Bien sûr, on ne peut inverser purement et simplement la proposition et dire que le hasard tient lieu d'idée – ce qui n'a guère d'intérêt pour le théâtre. C'est qu'il manque un chaînon dans cette description du hasard et de la nécessité : le jeu des acteurs, le toujours manquant lorsqu'on parle de théâtre. Ce sont pourtant eux, et eux seuls, qui peuvent donner une idée au hasard – pour la compléter, alors, vraiment, en l'incarnant, et lui donner tout son sens, en la *faisant voir*. Cette thèse pose une vraie question : pourquoi donc repartir de l'idée, pour décrire le théâtre, et non de la seule chose que l'on puisse voir sur les plateaux : les acteurs et ce qui leur est commun. C'est de cette seule chose que l'on devrait toujours vouloir partir pour dire ce que l'on a vu.

Ensuite, Alain Badiou définit la tragédie comme « le jeu du Grand Pouvoir » et la comédie comme « le jeu des petits pouvoirs » dans l'espace de la famille. Pourquoi n'y aurait-il pas de tragédie à travers la famille ? Pourquoi la comédie seule accueillerait-elle l'épreuve familiale du désir ? N'y a-t-il pas de famille dans l'épreuve étatique du désir ? le désir de pouvoir n'est-il que l'affaire de solitaires sans histoire et sans héritage ? Et contrairement à ce qu'il place sous ces catégories, les différentes expressions du tragique, d'hier ou d'aujourd'hui,

ne versent pas forcément dans la tristesse ou la compassion. L'affliction devant les failles de nos destins peut devenir très joyeuse. C'est d'ailleurs à ce prix qu'elle restitue ce qu'il en est du désir. Il est vrai que nous ne savons guère penser et dire, exprimer l'affliction – l'être affecté – sans la rendre compassionnelle. Cette paralysie des passions provient sans doute de la difficulté que nous avons à voir (faire voir) la mort, là où pourtant elle nous regarde sans cesse. Il faudrait pouvoir toujours, au théâtre, faire voir la mort, à travers les vivants, qui ont accepté de devenir nos fantômes, et en sont comme le testament silencieux. Le plateau devrait toujours porter ce qu'Arthur Adamov dit du masochisme : une *mythridisation de la mort* – son apprivoisement. En ce sens, le théâtre est toujours une tragédie « de » théâtre : l'apparition d'une nécessité absolue et mortelle qui perce à travers les mouvements dérisoires de ceux qui miment qu'elle est la leur – et elle les touche finalement, eux, avec cette même nécessité, c'est toute la force du théâtre. Une nécessité qui devient alors un salut, un vrai salut. On ne peut donc pas dire, comme Badiou le dit de Beckett, qu'une tragédie est hilarante, pas plus qu'une comédie, d'ailleurs. Au mieux du théâtre, elle est joyeuse, jubilatoire, ou jouissive. Du moins, elle le devient quand il arrive que les acteurs soient touchés, brûlés, par cette nécessité.

Le projet évoqué par Alain Badiou de mettre sur une scène les seuls phénomènes et types sociaux mène nécessairement à l'impasse. Je ne vois pas pourquoi l'entreprise réussirait à l'endroit même où elle a déjà été menée, cinquante ans plus tôt, sur son versant didactico-épique, en la personne de Bertolt Brecht. Bien sûr, on comprend que ce projet, répété aujourd'hui, est la conséquence fidèle de la démonstration des idées-théâtre et de leur prétendue achèvement dans la représentation. Mais cette répétition de Brecht est en réalité un oubli de ce qu'il nous a légué d'essentiel : une leçon d'acteur – une leçon qui n'est pas sans dette à l'égard de Meyerhold, l'autre réel fondateur du théâtre moderne. Un mot sur l'acteur, donc. La présence des comédiens sur le plateau n'existe qu'à transmettre des histoires de l'histoire, pour les mettre à l'épreuve de la chair. Ils sont des corps lorsqu'ils se chargent du corps des autres, de beaucoup d'autres – y compris de celui qui lègue ses phrases et ses idées, l'écrivain, le metteur en scène, le dramaturge, le conseiller, le critique. Le théâtre est un parcours, avec ses oublis et ses manques, et un rond circulaire autour de l'idée à contempler. C'est pourquoi le temps des répétitions est essentiel, et souvent beaucoup trop court. C'est là que l'événement se prépare.

Les propositions d'Alain Badiou me semblent donc restrictives, parce qu'elles oublient et occultent l'essentiel du théâtre, bien loin de sa prétendue essence. Finalement, elles ne font que juxtaposer l'exigence de l'idée et l'exigence de la scène. D'où l'invention de ce concept d'« idée-théâtre », dont le moins que l'on puisse dire est qu'il n'avance guère de contenu. Il n'est donc pas étonnant que ces thèses débouchent sur une conception du théâtre comme action

restreinte et locale. Pourquoi le théâtre devrait-il être (rester, car tel, de plus en plus, sa situation – qui n’a rien d’une condition) une performance locale, quand on sait que son origine en fait *le lieu même de la Cité qui s’invente* ? Par qui devrait-il être localisé ? Comment peut-on faire des conditions économiques et politiques (celles du marché et du capital) les conditions d’apparition de l’événement théâtral, Faudra-t-il plier, en théorie, devant les assauts répétés de l’économie mondiale ? Laisserons-nous son efficace redoutable nous dicter ce que nous devons penser au théâtre – du théâtre ? Dans ces conditions, il n’est plus étonnant qu’Alain Badiou appelle de ses vœux l’invention d’une « comédie moderne ». J’ai du mal à comprendre de quel antidote politique une telle comédie dite moderne pourrait être le vecteur. Et l’inquiétude devant notre incapacité à visiter Plaute ou Aristophane me paraît beaucoup moins pressante que la tâche qui consiste à revisiter, non la tragédie comme telle, mais les mythes fondateurs du monde. Ce sont eux qui ont fait, et défait, notre théâtre et notre pensée d’Europe. Ce sont eux qui appellent un travail spécifiquement *moderne* : traverser les mythes que nous sommes (encore) en ranimant ceux qui nous ont (déjà) faits. C’est à cette condition que le théâtre devient événement : *un instant unique, qui détermine et charge une vie entière.*

Un mot, un seul, pour évoquer la critique. Alain Badiou semble lui accorder beaucoup – et il a raison : on aimerait la voir davantage auxiliaire de la création, artisan du hasard des rencontres théâtrales, témoin et artisan des traces du théâtre. Mais avant de projeter ce qu’il devrait être, il est plus urgent encore de dénoncer, non ce qu’elle est, mais le rôle qu’on lui fait tenir sur le marché des cotations théâtrales. Le critique, souvent contre son gré, apparaît comme l’opérateur boursier qui donne ou refuse, par quelques lignes ou quatre colonnes, l’avenir d’une aventure artistique. Il est vrai qu’il en est certains pour déjouer la perversité de ce processus. Ils se mettent alors à parler de ce qu’ils ont vu et entendu sur le plateau, de ce qui s’est *mis et écrit, sur la scène*, ce soir-là. Mais ce n’est pas si fréquent, et ce n’est pas si facile.

Les thèses d’Alain Badiou sur le théâtre s’achèvent sur ce qu’elles présupposent : la thèse. Le théâtre comme thèse, comme pure affirmation – dionysiaque, dit-il. L’affirmation au théâtre m’a toujours fait l’effet d’un désastre, d’une trahison du théâtre par lui-même. Car l’espace du jeu est précisément le lieu du trouble, jusqu’au vertige, où se perd le sérieux affirmatif et décidé d’une vérité sûre d’elle-même (d’autant plus sûre qu’elle se fait, prétendument, la complice du hasard). Il n’est pas pour autant le lieu des interprétations interminables de la vérité. L’espace de jeu du théâtre est celui qui se joue d’elle, inlassablement, et s’exile sans retour à l’idéal, sans souffrance. Parce qu’il travaille avec la douleur d’y être.

Le texte s’achève sur une esquisse des liens que le théâtre entretient avec la politique. L’idée centrale tourne autour du rapport « délicat » qu’il entretient

avec l'Etat. Le théâtre utiliserait les divisions du pouvoir, en s'appuyant notamment sur la complicité de la figure suprême de l'Etat : le Roi ou le Président. Sans doute, la résistance au pouvoir menée par les artistes ne peut être frontale, car elle ne doit jamais oublier que l'Etat ne la fait exister que pour la mettre à mort (ou la formaliser, comme modèle – ce qui revient au même). Le fantasma suprême du monarque, y compris en République, reste la mise à mort de l'acteur sur la scène du théâtre. Baudelaire a écrit un poème bouleversant sur ce thème (*Une mort héroïque*). Les choses n'ont guère changé depuis Platon, le philosophe qui se voulait Roi, et qui chasse le poète, avant de connaître lui-même le bannissement, parce qu'il le disait, lui aussi, en poète, dans les phrases et la forme du dialogue. Le théâtre hérite aujourd'hui de cette histoire, qui est une histoire de guerre et de résistance. Dans le vocabulaire militaire, le lieu où se déroule le conflit se nomme « théâtre des opérations ». Le théâtre, « notre » théâtre, ne peut être indemne de cette histoire. Il vit et construit en temps de guerre le lieu d'un apaisement, l'un des rares lieux où la violence des hommes ne produit pas la guerre, mais une arme contre la guerre : une pensée, oui, alors, une pensée.

Il rilancio di Badiou non si fece attendere e apparve anch'esso su «Le Cahiers», la rivista della Comédie Française, istituzione allora diretta da Antoine Vitez (il testo è riproposto nel volume di Pellegrini). In queste pagine Badiou alza il tiro, il suo tono si fa marcatamente filosofico, forse di non facile comprensione per i “teatranti” (termine orrendo, che dovrebbe essere bandito), ma chiarisce in modo inequivocabile quale sia la matrice del suo pensiero sul teatro.

Le désaccord avec Bruno Tackels est si complet qu'il faut le remercier d'avoir ainsi donné à ce qui pourrait, à ce qui devrait, exprimer sous une forme anti-thétique la question du théâtre aujourd'hui. C'est pourquoi, en toute amitié, j'appellerai Bruno Tackels l'adversaire.

L'adversaire tient pour acquis que déceler dans une position quelconque des traces de platonisme la disqualifie. Il manie cet antiplatonisme d'opinion qui a dominé le siècle, dont les formes élevées furent Nietzsche et Heidegger, les formes intermédiaires aussi bien Adorno (le marxisme hyper-critique) que Carnap (la philosophie analytique anglo-saxonne), et dont la forme basse est le mélange post-moderne d'un pragmatisme résigné et d'une apologie mélodramatique de la finitude et de la mort. Mais c'est avec cet antiplatonisme qu'il faut en finir. Nous en connaissons, toutes formes confondues, les résultats. Je me suis donné pour tâche de soutenir le paradoxe d'un platonisme du multiple. C'est dans cette voie, et aucune autre, que je rencontre et pratique le théâtre. Comme une épreuve, et, je l'espère, comme une preuve.

L'adversaire considère qu'on manque absolument le réel du théâtre si l'on omet de souligner que s'y déploie le mensonge, le masque, l'apparence : le jeu. Et certes, à peine un acteur dit-il, comme s'il les inventait, comme s'ils étaient les siens, des mots péniblement appris, et tirés d'un vieux texte, le simulacre établit son empire. Qu'il soit consubstantiel au théâtre est ce qu'un enfant constate avec joie. Mais s'en tenir à ce constat ou seulement s'y attarder, est justement ce qui nous éloigne de toute pensée du théâtre comme pensée. Pour trois raisons. Première raison : l'évidence du simulacre est sans portée. Quand nous disons que les constituants du théâtre sont des corps, des voix, du texte, du masque, des costumes, des décors, tout cela noué dans le temps hors-temps de la représentation, nous déclinons évidemment le jeu, qui est ce dont on part, et non ce dont il faut installer la répétition ou le commentaire. Le jeu est le phénomène dont la vérité qui le transit, articulation singulière d'une éternité incomplète et d'un hasard gouverné, est le réel. De quel réel témoigne le jeu ? C'est la seule question qui importe. S'en tenir au jeu, à l'ambiguïté, à l'apparence, au change, c'est tenir que l'essence du théâtre est la sophistique. Et c'est bien à une sorte de sophistique solennelle ornée des moyens de la « grande production », que de toutes parts on nous convie.

Deuxième raison : il est singulier que l'adversaire antiplatonicien entérine aussi aisément la définition que Platon donne du théâtre : le semblant mortel dans la mimésis du semblant poétique, le « pur rapport » sans vérité des termes rapportés. Nous dirons au contraire que l'erreur de Platon est de s'en être tenu – comme l'adversaire – à une phénoménologie superficielle du semblant théâtral ; de ne pas avoir vu que l'artisanat théâtral, sorte de mathématique des corps, des voix et des lumières, inscrit immédiatement le complémentaire hasardeux du poème. Et qu'ainsi, comme le disait Vitez, tout théâtre véritable est un théâtre des idées. Troisième raison, la plus profonde : invoquer le simulacre ou le mensonge ne peut identifier le théâtre, même dans sa pure présence. Car de n'importe quelle vérité, on sait qu'elle se transmet dans la guise de l'erreur. Et c'est à quoi Platon lui-même a dû le premier consentir, quand il établit que nulle pensée de l'être n'est praticable qu'au prix d'une occurrence du non-être. Aucune pensée ne se laisse saisir par son lien général au leurre, et pas plus la pensée théâtrale qu'une autre. Car si l'on s'en tient au leurre, on est encore au point d'indistinction entre un processus de vérité et son inévitable double sophistique. Outrepasser cette indistinction où le théâtre tend aujourd'hui à stagner, exige un point d'ancrage, ou d'arrêt, invariablement composé d'un double rapport : à l'événement, et à l'éternité. Le jeu, matérialité reconnaissable du théâtre (parmi d'autres), est la question, non la réponse. Quel effet de pensée (quelle idée, je ne vois pas d'autre mot) produit le théâtre, qui tourne l'événement de la représentation vers l'éternité du pensable ?

Comme la majorité de nos contemporains, l'adversaire met la mort à la place de l'éternité. L'antithèse est ici formalisable. L'adversaire écrit : « Il faudrait toujours, au théâtre, faire voir la mort à travers les vivants. » Nous dirons exactement l'inverse : au théâtre, il faut faire voir les vivants, l'affirmation vivante des idées disparates, des désirs indestructibles, y compris à travers le simulacre de la mort. Il est vrai qu'aujourd'hui des talents incontestables s'emploient, presque désespérément, à négocier avec la mort. Il n'est question que d'expérimenter l'intraîtable mort, d'y exposer la pensée, de se « brûler » au tremblement ineffable de la finitude. Nous déclarons que ce pathos tue le théâtre, qui exige un rapport frontal au public, et qui ne porte l'idée que dans l'affirmation, voire la brutalité simple. S'il me fallait une preuve supplémentaire pour soutenir que la possibilité d'une comédie moderne est la clef de la situation, je l'aurais de ce que l'adversaire en vient inévitablement, après avoir rejeté l'opposition entre tragédie et comédie, à soutenir que le jeu lui-même est tragique par essence. C'est de ce « tragique » de la finitude et de la mort, de l'ombre et de la lumière, du tremblement et de la répétition, du trouble et de la douleur, que nous ne voulons plus. Le siècle finissant, confus et pauvre, exige, comme aurait dit Spinoza, une méditation de la vie, et non une méditation de la mort.

Nous n'admettons nullement que l'acteur détient l'essence du théâtre. D'apparence affirmative, cette thèse est en réalité polémique. Il s'agit, une fois encore, de « dépasser » le metteur en scène, et de réduire à rien la fonction du texte, du poème. L'adversaire argue de ce que l'acteur est « ce que l'on voit ». L'argument n'impressionne guère ! de bien des phénomènes, à commencer par le langage, on sait que c'est leur dimension insensible (ce que les stoïciens appelaient les incorporels) qui prescrit leur essence. Les corps mis en jeu dans le visible pourraient bien être, au théâtre, le support de quelques incorporels. Strehler, dont on doutera qu'il ignore ce dont l'adversaire prétend témoigner, soit le théâtre « qui se fait », est allé jusqu'à soutenir que le théâtre ne connaissait qu'un seul artiste, le poète, et qu'en toute rigueur il n'y avait ni art de l'acteur, ni art du metteur en scène. C'est, même pour l'auteur que je tente d'être, une thèse extrémiste. Cependant, il faut bien voir que le manque de poètes ruine plus certainement une époque du théâtre que la carence en acteurs puissants. Et c'est bien le problème aujourd'hui. Nous avons des actrices, des acteurs, et de très grand talent, mais pour quelle poétique ? Pour quelle adresse publique ? Pour quel destin de la pensée ? Pour quelle politique ? Ni l'acteur ni le jeu ne se suffisent, quand l'orientation du théâtre n'est pas fixée par les poèmes, et déployée par les maîtres de théâtre que sont les metteurs en scène et les professeurs de jeu. L'essence artistique et historique du théâtre, le mouvement temporel des idées qu'il produit, s'espace entre le poète et le metteur en scène. L'acteur est une médiation, jamais une source, ni une fin. C'est la raison pour

laquelle, s'il y a un art de l'auteur ou du metteur en scène, il y a une éthique du jeu, un impératif de la présence pure, qui est au service de quelques incorporels. L'adversaire confond deux choses. Que l'acteur soit très souvent le point d'articulation, de saisie, où l'instant « fulgure » de l'éternel, est incontestable. D'où sa responsabilité. Mais que « l'espace de jeu » identifie le théâtre, non, certainement pas. Lisons la partition empiriste de l'adversaire, classique revers du pathos de la finitude : l'acteur est ce qui se voit, d'accord. Mais il est tout aussi évident que ce qui subsiste et insiste, c'est le texte, et que ce qui enseigne et se transmet, c'est l'art théâtral tel que façonné par des metteurs en scène. L'acteur, surtout s'il est un grand acteur, est au moins autant ce qu'on oublie, même dans la durée propre du spectacle, que ce qui fut exposé dans la lumière. Tout théâtre des idées déplie un sacrifice de l'acteur.

On ne trouvera aucune séduction à l'idée (nietzschéenne, wagnérienne) qui dévoue le théâtre à l'interrogation de nos « mythes fondateurs ». ce qui nous fonde n'est pas de l'ordre du mythe. Déjà en Grèce, la philosophie s'établit dans l'idée d'un fondement qui ne devrait plus rien au mythe, qui comparaitrait devant le tribunal de l'argumentation. L'*Orestie* d'Eschyle fait poème, en vue de la production de quelques idées-théâtre ajustées au recours à des lois explicites, du processus de cette interruption de la puissance mythique. L'interlocuteur d'un théâtre contemporain, décidé à intervenir dans la ré-édification d'une Cité, peut bien être la philosophie, comme aussi du reste la science, ou la politique, ou l'amour, ou les autres arts, mais nullement le mythe. Nous sommes lassés, et du mythe, et de la déconstruction du mythe. Là encore, l'exigence d'une comédie moderne, y compris dans l'excès iconoclaste du farcesque, vient de la nécessité de re-produire, en inventant à partir du legs traditionnel quelques types et effets d'une simplicité bouleversante, la rupture avec les fausses profondeurs conjointes du mythe et de sa déconstruction. Que le théâtre soit au moins à la hauteur des puissances brutales du Capital ! Qu'il partage son indifférence au sacré des temps anciens ! Le simulacre théâtral, comme le dit très justement Christian Schiaretti, est une forme purement immanente du sacré. Disons : une laïcisation matérielle du sacré. Le comique qu'il nous faut doit montrer la dérision de toute transcendance. Il ouvrira la voie d'un théâtre réellement athée. Ce qu'aucun tremblement de la finitude, aucune mise en scène de jeu de l'être-pour-la-mort, aucune descente des anges du visible sur la scène, ne nous donnera jamais.

Il est contradictoire de rappeler que le théâtre participe de la fondation de l'espace public, ce qu'on accordera très volontiers, et d'insinuer que les répétitions sont au moins aussi importantes que les répétitions. Ce culte des répétitions est une conséquence classique de toute vision antiplatonicienne du théâtre (pas d'idée ! pas d'affirmation ! l'épreuve secrète, sur la scène, de l'être-mortel !). Nous savons tous qu'il y a, dans les répétitions, un travail étonnant, des moments

théâtraux d'autant plus forts, d'autant plus exposés à la nostalgie, qu'ils sont gratuits, perdus. Mais il faut avoir le courage de dire qu'il n'y a théâtre que pour autant qu'il y a la présence d'un public générique. Et que là se décide tout ce qui est de l'ordre, non seulement de l'effet politique et civique, mais aussi de l'effet de pensée. Il est aisé, comme l'adversaire le démontre, avoir identifié le théâtre au jeu de l'acteur, de penser nostalgiquement que le « vrai » théâtre est aussi pour l'acteur, dans le temps intime de la de la répétition. Extirpant de l'essence du théâtre le poète et le metteur en scène, cette conception ferait volontiers l'économie du public. Or public, poète et metteur en scène décident de l'idée-théâtre, dont l'acteur est la présence pure, ou médiation.

C'est en vain que le théâtre prétendrait se soustraire aux guerres du temps, ou ne produire que la paix. La violence le traverse, et il l'exerce aussi bien. Il mécontente autant qu'il comble. Il suscite la haine, parce qu'il mène, au service d'un réel récusé, sa propre guerre. Son artifice ne réconcilie pas. Car le théâtre va au réel par le simulacre matériel d'un conflit des possibles.

A l'arrière-plan des conceptions théâtrales de l'adversaire, on devine le dispositif idéologique aujourd'hui dominant : le dispositif humanitaire, ou les droits de l'homme. Il s'agit toujours de partir d'un immédiat sanglant et atroce, et d'exhorter les puissances (démocratiques, européennes, occidentales...) à intervenir par la force des armes (« ingérence humanitaire ») pour imposer aux barbares la souveraineté du Droit. Ce dispositif pose que toute pensée agissante trouve sa source dans le spectacle des victimes. Sa grande affaire est de se mouvoir dans le couple de la barbarie (dont l'immédiat sensible est le corps des victimes) et de l'Etat démocratique, dont même le parachutiste est supposé pouvoir être un acteur du triomphe de l'Humain. J'ai dit ailleurs tout le mal que je pensais de cette vision des choses, qui détruit la pensée et remplace l'action politique indépendante par une sorte de lobby hystérisé, pendu aux basques des Etats (ou de quelque sujet imaginaire, comme l'Europe, ou la « communauté internationale ») afin que ceux-ci fassent de leurs forces armées des représentants – paradoxaux – de la morale. Théâtralement, la projection de ce dispositif signifie un déploiement victimaire des corps. L'adversaire reconnaît qu'il prend le risque d'une compassion délétère. Le moins qu'on puisse dire est qu'il n'indique aucun moyen d'y parer. C'est que la compassion pour les victimes est en effet, sur la scène du monde comme sur la scène tout court, le point de départ de l'adversaire. Et qui s'y établit y demeure, sauf à implorer l'intervention d'une puissance transcendante.

Aucune pensée, ni aucune action, y compris artistique, dont la norme soit immanente, n'a jamais pu s'enraciner dans le spectacle des atrocités. La victime stupéfiée. Demander au Etats, aux puissances, de nous débarrasser par la force de cet intolérable spectacle est une abdication de toute autonomie, comme de toute efficacité libre. Cette absence de liberté, au profit de la douleur captive et

du lobby humanitaire, se dira, quant au théâtre : pas d'affirmation ! Pas d'idée ! Le trouble, la saisie des corps, l'ambiguïté pathétique.

Au regard d'une situation quelconque, et singulièrement d'une situation violente et atroce, la pensée commence quand on demande : comment ce qui se passe, là, est-il possible ? Et par quelles prescriptions agissantes pouvons-nous imposer le déploiement d'un autre possible ? La barbarie est toujours la conséquence d'un choix, parmi d'autres possibles toujours multiples. C'est en revenant vers un autre possible que, déterminant cette conséquence comme conséquence, on a chance d'en arrêter le déploiement. Ce n'est aussi que dans cette voie qu'on s'assure d'une d'intervention immanente, menée de bout en bout en son propre nom, et maîtresse de ses moyens. On évitera ainsi d'avoir, pour contenir les barbares (primitifs, « totalitaires », genre guerre en Bosnie), à mendier l'action violente d'autres barbares (civilisés, sophistiqués, genre guerre du Golfe). Au théâtre, cela veut dire que l'autonomie du simulacre, son effet public de suscitation et de liberté, suppose l'exposition des possibles, et l'affrontement des décisions. Le théâtre n'est pas un art de la présence mortelle, c'est un art du conflit des possibles et des impératifs. Le théâtre matérialise que la pensée commence par la maxime : si extrême et délaissée que puisse être la situation, il y a quelque chose, et non pas rien.

C'est pourquoi l'adversaire s'égaré quand il croit pouvoir citer le théâtre de Jérôme Deschamps comme réalisation de nos vœux. Car ce théâtre énonce qu'il n'y a rien. C'est un théâtre de l'impossibilité du possible. L'échec de Deschamps, ce qui l'a lié à l'indifférence télévisuelle, est clairement identifiable dans nos termes : c'est l'absolu manquement à la règle de l'affirmation, règle que l'adversaire tient cependant pour désastreuse. La dérision n'est jamais que seconde. Au centre de la force comique théâtrale, se tient le personnage diagonal, l'oublié pris dans la lumière et l'invention, esclave, valet, Ahmed, dont le désir est source de pensée et de maîtrise. Celui, justement, qui a rompu avec l'être-pour-la-mort, celui qui, à sa manière, est immortel. Celui qu'aucune télévision ne pourra jamais capturer. C'est cet immortel typique du jeu qui, sans être nécessairement comique par lui-même, opère la monstration en simulacre de ce qu'il y a de dérisoire et d'hilarant dans les puissances établies. Les paumés aphasiques de Deschamps sont *capturés* par le théâtre, épinglés. Ils ne sont que les spectres d'un désir mort. C'est pourquoi la finesse du jeu, le raffinement technique, l'acuité de l'observation composent à la fin un pénible théâtre du sarcasme et de la cruauté. Sans puissance affirmative, sans combustion vitale de la scène, il n'y a qu'une moquerie d'où s'absente la pensée.

Brecht n'a nullement échoué. Le réduire à des leçons de jeu, si même elles sont exemplaires, et d'une valeur intacte est une mutilation. Il demeure avant tout, avec Claudel, Pirandello, Genet, Beckett, un des rares poètes de ce siècle. Et

c'est bien ce dont on part, du côté de l'inscription éternelle, comme du côté de l'histoire du jeu et de sa politique, on part de Meyerhold, de Strehler, de Vilar, de Grüber ou de Vitez. Ré-inventer, pour notre moment, la fonction théâtrale telle que Brecht la concevait dans ses pièces ; lui accorder une vision du lien entre la scène et le public d'une rectitude comparable à celle de Vilar ; ne jamais être en deçà de l'ambition intellectuelle de Vitez : ce pourrait être le programme. Le reste, tout le reste, commémoration talentueuse d'un théâtre défunt, exorcisme sacré de la venue de la mort, exercice intime et vain de l'entre-deux, nous laissera démunis face aux forces infâmes qui nous assaillent.

Oggi (estate-autunno 2016), a vent'anni di distanza da quello scambio, Tackels ha proposto a Badiou di aggiornare la polemica che li oppone e di riproporla alla comunità degli addetti ai lavori. Nel proprio ultimo intervento (in corso di pubblicazione) Tackels alza il tiro a sua volta e risponde a tutto campo. È una presa di posizione assai significativa, la sua, soprattutto se si tiene conto dell'importante incarico governativo che attualmente ricopre. Del testo, che in futuro potremo conoscere e condividere nella sua integralità, proponiamo qui soltanto il paragrafo finale dedicato alla ricerca. Il lettore vedrà che due sono le note dominanti: l'accento su una definizione "notarile" della ricerca che gli italiani hanno conosciuto nel magistero di Franco Quadri e un tentativo, o un desiderio, di riconciliazione con Badiou, esplicitato tramite l'immagine-esergo del ponte tra le due rive e una evocazione finale di Antoine Vitez che in sostanza è una poetica e malinconica attesa o preparazione di una grande rivoluzione sociale e culturale.

« Lorsque je suis monté sur le pont et que j'ai regardé le paysage, j'ai compris que c'était encore mieux, encore plus beau de voir les deux rives en même temps. J'ai saisi que le mieux était d'être un pont entre deux rives. S'adresser aux deux rives sans appartenir totalement à l'une ou à l'autre dévoilait le plus beau des paysages. »

Orhan Pamuk

Le dernier matériau de ce dispositif pour le théâtre qui vient nous a été donné par la mission que j'assume actuellement, depuis le mois de décembre 2013, en tant que responsable de la recherche en arts. Un chantier prometteur qui cherche encore sa propre cartographie. Par ces quelques (hypo)thèses sur la recherche, telle qu'elle est conduite par les artistes-philosophes, puissent le *Philosophe* et son *adversaire* trouver le champ de la juste réconciliation.

1. Tous les grands artistes ont écrit, transmis, traduit, théorisé, témoigné, balbutié, parfois, hurlé, rarement, l'énigme qui les porte. Alors que je lui parlais d'Antoine Vitez, un étudiant, un temps perdu, me répond : « Ah oui, l'homme qui a écrit les sept livres ». Et il élargit les mains pour signifier la matière de cette recherche d'artiste. Force est de reconnaître que Vitez apparaît comme

le dernier représentant d'une lignée en sommeil. Les artistes de la génération suivante, soumise contre son gré à un productivisme libéral insidieux, n'ont pas privilégié la recherche, plongés qu'ils étaient dans un système exclusivement tourné sur le binôme production/diffusion. Or le travail de création repose sur un trépied fondateur : recherche/production/diffusion.

2. Si la question de la recherche revient en force aujourd'hui, c'est sans doute parce que l'on prend de plus en plus conscience qu'il est problématique de sacrifier ce troisième pilier de la création, quelle qu'en soit la forme. D'où le débat actuel sur la recherche en art. D'où ces multiples tentatives qui réinterrogent la relation que l'art entretient avec la science, dans tous ses états. Cependant, il faut préciser que toute personne qui *cherche* (et dans le domaine des arts, à l'évidence, on cherche beaucoup) ne fait pas forcément acte de recherche. Où a lieu la recherche en arts ? Les écoles ? Les lieux ? Ceux de l'institution ? Ou ceux qui sont à côté ? Où sont-elles, les forces vives de la recherche ?

3. La recherche *en* art doit clairement prendre position, face aux investigations menées *sur* l'art, ainsi que les recherches conduites *pour* l'art. Pour s'exercer pleinement, elle devra trouver les justes relations avec ces autres manières de recherche, et inventer avec elles les bonnes complémentarités. Il est sans doute éclairant et productif de reprendre la distinction opérante entre recherche fondamentale et recherche appliquée. À quel moment les artistes s'engagent-ils dans une recherche dite « fondamentale », qui pourra ensuite trouver ses applications ? Est-elle toujours opérante ? Et comment la reprendre à nouveaux frais, notamment dans le domaine du design ou du numérique ?

4. La recherche n'est pas un acte isolé, encore moins individuel. Elle suppose nécessairement le collectif : celui qui engage une recherche sait très bien qu'elle est attend d'être partagée, qu'elle est même, à terme, destinée à *servir aux autres*. Dans le contexte qui nous occupe, comment penser ces services partagés ?

5. Pour qu'une recherche ait lieu, il faut de la documentation et de l'archive. Cette culture de l'archive et du document n'est pas très présente dans nos contrées, en particulier dans le domaine du spectacle vivant, qui a toujours rechigné à se *laisser capter* dans les médiums de la reproduction. Il est urgent de poser les jalons d'une véritable *politique de la trace*. Cfr le syndrome de l'Odéon, qui a laissé s'effacer toutes les cassettes VHS de l'époque de l'immense Giorgio Strehler... Remettre ces questions sensibles sur le tapis doit nous inciter à inventer de nouveaux chantiers pour la recherche en arts.

6. La recherche, assurément, doit se penser par ses *lieux*. Pour qu'il y ait « recherche », il faut qu'il y ait « résidence » – même si le mot est aujourd'hui un peu épuisé, ses potentialités sont énormes. L'enjeu est de renouer avec les forces vitales de la résidence : un temps, un espace, des règles du jeu, en dehors de tout rendu et de toute productivité. Préservons le fondamental, l'application viendra assez tôt.

7. La recherche en arts cherche encore son vocabulaire, sa définition, sa « boîte à outils ». Il est très stimulant de revisiter les mots dont nous disposons (ou pas) : atelier, laboratoire, séminaire, colloque, rapport, étude, mémoire, thèse. Autant de notions méthodologiques qui ont structuré la recherche universitaire. Comment et à quelles conditions peuvent-ils se transposer dans le domaine de la recherche en arts ?

8. La recherche appliquée en arts appelle forcément de nouvelles relations avec le monde de l'industrie et des entreprises innovantes. Les domaines de recherche des artistes ont tout à gagner à ces rencontres avec le monde de la *production*. Rappelons-nous qu'il a existé dans notre cinquième république un ministère de l'industrie et de la recherche.

9. La recherche en arts se différencie de la recherche sur les arts, telle qu'elle est pratiquée dans l'université, souvent avec bonheur, par son souci de mêler, étroitement, le geste théorique et la proposition pratique. Elle doit encore trouver sa reconnaissance sociale, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. Il faudrait pouvoir se dire que dans dix ans, la position sociale d'un « chercheur » en arts sera clairement reconnue, et reconnaissable, comme l'est aujourd'hui la fonction de webmaster ou de développeur — ce qui n'était assurément pas le cas au début de la décennie précédente. L'enjeu est donc de trouver un accord sur le juste statut d'un *artiste-chercheur* (et donc aussi enseignant, ce qui éloigne radicalement ledit statut de celui de « l'enseignant-chercheur »).

10. La recherche en arts est menacée par deux écueils. Celui d'être vampirisée par les sciences humaines, dont on ne peut pas penser qu'elles occupent la totalité du champ de la recherche. L'autre difficulté est de penser que tout acte de création est un processus de recherche. Il est donc important de trouver des critères simples et fédérateurs, qui permettent de délimiter le périmètre de la recherche en arts, pour éviter qu'elle ne devienne une sorte d'aide à la création déguisée, voire une rente pour artistes qui s'abritent dans les écoles, où ils peuvent initier ce qu'ils ne peuvent pas faire dans le monde professionnel. Ces différentes délimitations sont complexes à opérer, et il est en réalité souhaitable qu'elles dialoguent et se complètent, plutôt qu'elles ne s'excluent et ou ne se livrent une guerre symbolico-territoriale aujourd'hui stérile et inaudible.

11. La recherche en art cherche encore sa forme. Le travail qui l'attend est assurément sur les formes. Selon quels protocoles, méthodologies et procédures doit-elle s'élaborer ? Car assurément, elle a tout à gagner à revendiquer la rigueur et la précision qui a toujours fait la force des « Académies ». Tout en ménageant sa langue propre, gage de sa pérennité.

12. La recherche en arts doit donc inventer son « mémoire », et sa « thèse ». Ces deux exercices fondamentaux de la recherche doivent être d'emblée pensés comme des actes de création. Mémoire de création, thèse de création. Ces expressions doivent faire leur chemin. Et pour ce faire, abandonner tout modèle.

Chaque écrit d'une recherche de création doit s'assumer comme prototype. Chaque univers dicte sa parole, et la traduit en plusieurs médiums.

13. La recherche en arts est visiblement tournée vers les croisements des pratiques, qu'elles soient créatives, techniques ou technologiques. L'indiscipline montre depuis plusieurs décennies que les avancées artistiques les plus puissantes se sont fort souvent trouvées à la croisée de plusieurs chemins disciplinaires. La performance est sans doute aujourd'hui l'un des carrefours les plus stimulants pour les artistes, qui rallie le corps et l'image : la danse, la musique, la scène, la poésie, la tragédie. Elle donne réellement à penser que les médiums distincts se jettent dans le même courant. Encore faut-il pouvoir analyser rigoureusement ce qui se joue sur la scène dans ce passage du monde la représentation à celui de la performance.

14. La recherche doit trouver ses propres points de méthode. L'idée d'un « séminaire théorique en immersion dans les ateliers » est sans doute une piste stimulante pour nouer des liens durables entre théorie et pratique – le nœud gordien de l'enseignement des arts et de leur transmission. Il n'est pas inutile de regarder ce qui s'est joué sur les campus américains, du nord comme du sud, où l'on a vu de véritables lieux/écoles d'art s'implanter durablement sur les campus universitaires. La recherche en art est une théorie *et* une pratique, un geste théorique à partir d'un processus de création.

15. Pour que la recherche se développe, il faut s'appuyer sur la force profonde des écoles, leur essentielle hospitalité, provoquer et renforcer les *attablements* de gens qui n'ont aucun rapport entre eux, sinon leur amour de l'art et du savoir. Mais dans le même mouvement dynamique, la recherche en arts est à l'évidence portée par de nombreux foyers de création, en dehors des écoles d'art, qui restent le référent majoritaire historique. De multiples potentialités existent, partout sur ce territoire, qui promettent de nombreux chantiers inattendus.

16. S'il y a recherche, il y a l'autre, qui s'appréhende, le temps, qui se prend, et se négocie, et la production, qui se suspend, pour mieux prendre son envol. Et le dernier mot, à Antoine Vitez, qui a su voir, déjà, si loin :

Situation non révolutionnaire, ou non sentie telle – la paix civile, un équilibre relatif, un mouvement plus lent, ou la lutte des classes déplacée un temps sur le terrain parlementaire, etc. La société goûte ses plaisirs, digère son acquis, se regard vivre avec complaisance. Alors le bris des formes est une tâche indispensable parce qu'il entraîne une réflexion sur le sens des formes, il critique l'innocence des formes admises, l'apolitisme des formes. Et l'étude des classiques est urgente, car les classiques partout et toujours sont la citadelle des formes de la classe dominante. Dans ces conditions le bon traitement des classiques est la provocation. Même si on n'atteint pas *le peuple*, les masses (seulement réceptives quand elles sont en mouvement), quelle tristesse ? Pas de culpabilité. On accumule les armes idéologiques, on attend son tour, certain d'entre nous mourront avant, quelle importance.

Tutt'altro che una conclusione, dunque, piuttosto un indice di questioni a fronte del quale in Italia si sta registrando un vaglio serio e collettivo, che tende a investire di responsabilità interpretative e politiche studiosi e operatori di diverse generazioni e discipline. Il merito principale di questo rilancio va riconosciuto al giovane studioso citato, Francesco Ceraolo. E se il volume collettivo in preparazione non coinvolge in misura significativa operatori e studiosi della scena, ha l'indubbio merito di tenere aperta la questione teatrale in termini alti, e con il rimando a un background non soltanto filosofico che gli addetti ai lavori non possono più ignorare. Il presente e il futuro delle arti della scena non possono essere più considerati una questione settoriale, appaiono anzi sempre più come una questione che da una parte rimanda a una ecologia generale – si pensi per esempio alla questione pedagogica – e dall'altra esige il concorso rigoroso e responsabile di diverse discipline, tanto nel vaglio degli specialismi quanto nella fatale proiezione politica. «Mimesis Journal» è una rivista nata per *significare* questa tensione e quindi seguirà gli sviluppi della riflessione sulle arti performative sempre cercando di aprire, allargare e intensificare il confronto e la ricerca. Perché ciò che merita attenzione e lavoro comune è il teatro nella vita, non nei curricula dei parassiti d'archivio o dei modaioli che aspirano soltanto al funzionariato della mediocrità universitaria.

(a cura della redazione)

Obrazy. 6. Andrej Michajlovič Lobanov, o del nomadismo

Profili di registi della seconda generazione russa

Massimo Lenzi

Oltre a delineare le vicende creative e istituzionali di due tra gli astri principali dell'originaria pleiade vachtangoviana, i precedenti profili pubblicati su queste pagine¹ – succinto quello dedicato a Jurij Zavadskij, la cui opera è stata sia pur episodicamente trattata dalla storiografia teatrale d'Occidente; addirittura invece quadripartito quello consacrato a una puntigliosa ricognizione dell'attività attoriale, registica e gestionale di Ruben Simonov, assai meno frequentata dagli studi teatrologici non russi o ex-sovietici – sono valsi implicitamente a ricostruire gran parte dei primi decenni di vita del Teatr im. E. B. Vachtangova (Teatro Vachtangov, Тив),² sommo prototipo del passaggio di una struttura “studistica” (così intendiamo recare la locuzione *studijnaja*, affatto peculiare della cultura teatrale russa sin dal XIX secolo, giacché carica di articolazioni specifiche che renderebbero fuorviante una resa sul tipo del nostro “laboratoriale” o, peggio ancora, “sperimentale”) allo statuto maggiore di istituzione teatrale statale e accademica.³

¹ Massimo Lenzi, *Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», I (2012), 1, pp. 72-85; *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodi*, «Mimesis Journal», I (2012), 2, pp. 41-67; *Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse*, «Mimesis Journal», II (2013), 1, pp. 125-140; *Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I*, «Mimesis Journal», III (2014), 1, pp. 78-86; *Obrazy. 5. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. II*, «Mimesis Journal», IV (2015), 2, pp. 71-92. Qui oltre li citeremo rispettivamente come Ob1, Ob2, Ob3, Ob4, Ob5.

² Uniformandoci ai profili precedenti, riporteremo nel testo alla prima occorrenza i nomi originali delle istituzioni teatrali, seguiti tra parentesi da una traduzione e da una sigla o abbreviazione più o meno convenzionalmente adottata: a quest'ultima per brevità ricorreremo eventualmente nel prosieguo della trattazione.

³ La qualifica accademica fu ufficialmente attribuita alla compagine vachtangoviana sin dal 1922, nel periodo immediatamente successivo alla morte del Maestro, allorché essa recava ancora la qualifica di Terzo Studio del Teatro d'Arte: circostanza storicamente unica – né ovviamente priva di implicazioni paradossali adombrate nell'accostamento stesso dei due termini “studio” e “accademia” – e politicamente carica di significati in uno snodo storico stretto e convulso durante il quale l'inizio della *tournee* occidentale della casa-madre di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko lasciava scoperto un fianco dell'accesissima lotta in corso tra “accademici” e “sinistristi”, scontro che non di rado giunse a coinvolgere gli organismi dirigenti del Partito, impegnati allora ad articolare la fase aurorale della NEP, implicitamente connessa anche a una riconsiderazione radicale di tutte le tipologie di struttu-

Ora, come ci accadde di mostrare allora,⁴ sia nelle vicende di Zavadskij che, con maggiore assiduità e continuità in quelle di Simonov, un ruolo in qualche misura negletto, fatta eccezione per il Teatro d'Arte di Mosca (qui di seguito MCHAT),⁵ sinanche dalla teatrologia russa sovietica e postsovietica, fu svolto da un movimento opposto per quanto frequente – meglio: sostanzialmente normativo – nella cultura teatrale russa sin dal tardo Ottocento: quello della filiazione di Studi più o meno istituzionalmente legati a scene statali maggiori, e talora addirittura di “scuole” (*školy*) annesse a quegli Studi stessi.

Scorrendo le vicende di quegli Studi, in entrambi i casi (occasionalmente nel profilo dedicato a Zavadskij, con assiduità e dettaglio ben maggiori nella serie di saggi riservati a Simonov) ci siamo imbattuti nell'attività di Andrej Michajlovič Lobanov: avvalendoci, come dichiarato già in sede di presentazione dei nostri *obrazy*,⁶ della facoltà di riportare quei brani ricontestualizzandoli – sia pur con i ritocchi ritenuti necessari per eccesso o per difetto, e cogliendo anzi l'occasione per emendare qualche inesattezza in cui fossimo incorsi – ci accingiamo adesso a tentarne una ricostruzione sommaria.

Peraltro, sin dagli inizi la formazione teatrale di Lobanov fu caratterizzata da un'irrequieta partecipazione a molti dei principali Studi moscoviti, intermessa da un'effimera iniziativa autonoma e da sodalizi più o meno duraturi con altre personalità illustri o emergenti (dallo stesso Vachtangov a Nikolaj Chmelëv passando per Fëdor Šaljapin, Michail Astangov, Vasilij Sachnovskij, oltre ovviamente ai protagonisti dei nostri *obrazy* precedenti).

Per un buon quarto di secolo, e soprattutto nel suo primo decennio, quell'attività – costituendo in ciò un esempio affatto atipico nell'impiego e nella dislocazione dei quadri artistici in epoca sovietica – sarebbe stata caratterizzata da una sorta di incessante nomadismo e/o pendolarismo tra varie istituzioni e tipologie produttive scenico-drammatiche, tuttavia concentrate a Mosca,⁷ peregrinazioni che solo nello

re e istituzioni teatrali, già radicalmente investite dagli effetti dei primissimi decreti dell'Ottobre in tema di politica culturale. A suo tempo cercammo di articolare alcuni aspetti e snodi di questo plesso storiografico in: Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, pp. 65-125 (più in particolare, sulla contesa tra “accademici” e “sinistristi”, cfr. pp. 78-91).

⁴ Cfr. Ob1, pp. 75-77; Ob2, pp. 48-54.

⁵ Sigla generalmente assunta per abbreviare la denominazione originale: Moskovskij chudoževstvennyj akademičeskij teatr (Teatro d'Arte Accademico di Mosca). La qualifica di “accademico” fu conferita al teatro nel 1919, ma per comodità del lettore, useremo anacronisticamente questa sigla anche riferendoci al periodo precedente, laddove in letteratura si usa invece più correttamente riferirsi al Teatro d'Arte di Mosca come al MCHAT.

⁶ Ob1, p. 72. Cfr. anche Ob2, p. 42.

⁷ Alla città natale Lobanov fu sempre legato da un attaccamento quasi morboso: anche durante la seconda guerra mondiale, contrariamente alla stragrande maggioranza dei suoi colleghi, sarebbe rimasto a Mosca, benché non gli mancassero le proposte per trasferirsi in grandi teatri, o addirittura

scorcio finale postbellico trovarono un approdo inatteso nella direzione di un'importante istituzione teatrale.

In tal senso, soprattutto questo primo *obraz* lobanoviano costituirà anche l'occasione per fornire al lettore un saggio, speriamo utile e indicativo, dello statuto particolarissimo degli Studi entro il contesto tipologico entro cui venne a ricomporsi nel primo decennio sovietico la già originale articolazione della produzione scenico-drammatica in Russia.⁸ Al tempo stesso, diversamente dagli altri *obrazy*, sostanzialmente imperniati sull'esposizione delle caratteristiche degli spettacoli che diressero, gestirono o a cui parteciparono i protagonisti, questo primo nostro saggio su Lobanov sarà prevalentemente focalizzato su una ricostruzione delle sue vicende esistenziali e dei loro contesti.

La maggiore biografia di Lobanov ne sintetizzò l'attitudine nomadistica riportandone un'autorevolissimo ricordo: «Com'ebbe giustamente a osservare Marija Osipovna Knebel', Lobanov cercava continuamente una casa tutta sua e non la trovava mai».⁹

Per converso, e al contempo, il suo magistero pedagogico si esercitò con una continuità vieppiù stabile che, espandendosi da quei contesti frammentari e spesso convulsi, trovò sin dal 1933 nel GITIS il suo fulcro istituzionale: qui con Lobanov si sarebbero laureati, tra gli altri, Henrikas Vancevičius, figura centrale nell'evoluzione e fioritura di quel teatro lituano postbellico che, nutrito negli anni Trenta delle lezioni di Michail Čechov, avrebbe attinto un livello universale nelle produzioni di Eimuntas Nekrošius;¹⁰ e Georgij Tovstonogov, massimo esponente della terza generazione registica russa, quella emersa nell'immediato dopoguerra, che a Lobanov non avrebbe mai cessato di richiamarsi come a «un regista che veniva dal futuro».¹¹

dirigerli, presso i ben più tranquilli centri di evacuazione e sfollamento. Cfr. su questo G. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* [Sull'eroe di questo libro], introduzione a: Aa Vv, *A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* [A. M. Lobanov. Documenti. Saggi. Memorie], a cura e con note e un'introduzione di G. G. Zorina, Iskusstvo, Moskva 1980, pp. 36-37.

⁸ A quei paradigmi tipologici, consolidati nelle descrizioni storiografiche prodotte dalla teatrologia russa, ci riferimmo esplicitamente assumendoli come una delle due linee principali di ordinamento dei materiali nel capitolo «Tipologie e stili del sistema teatrale-drammatico preottobresco a Mosca e San Pietroburgo», in: M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 24-65. In particolare, seguimmo allora la tipologia proposta da: Irina Petrovskaja, *Teatr i zritel' rossijskich stolic. 1895-1917* [Il teatro e lo spettatore delle capitali russe. 1895-1917], Iskusstvo, Leningrad 1990. A entrambi questi lavori rimandiamo il lettore desideroso di approfondimenti nel merito.

⁹ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15.

¹⁰ Anch'egli laureatosi al GITIS (1978) con Andrej Gončarov, uno dei maestri principali della generazione postbellica, già a sua volta allievo al GITIS (1936-1941) di Lobanov e Nikolaj Gorčakov, formatosi costui presso la facoltà registica della scuola del nascente Tiv, presso cui si era laureato nel 1924 sotto la guida, fra gli altri, di Boris Ščukin e Zavadskij.

¹¹ G. A. Tovstonogov, *Režissër iz buduščego* [Un regista che veniva dal futuro], in: *A. M. Lobanov.*

Ponte tra i due versanti artistico e pedagogico, meglio: loro imprescindibile nesso organico sul piano esistenziale come su quello metodologico, una virtù che nelle memorie di decine di attori e registi di alcune generazioni del teatro russo e sovietico non ha cessato di trapelare per decenni trasmettendoci un'immagine pressoché leggendaria: quella di un Lobanov autentico «mago delle prove».¹²

Né quelle sue atipiche vicissitudini, per certi versi intenzionali (almeno nella misura in cui sono state spesso attribuite alle risoluzioni adottate dal suo carattere particolarmente «discreto, riservato, ben educato»,¹³ «modesto, [...] taciturno, timido»),¹⁴ gli avrebbero impedito di allestire alcuni spettacoli di straordinaria rilevanza in fasi storiche diverse del teatro drammatico russo novecentesco, e di occupare nella coscienza dei contemporanei, verso la fine del suo percorso artistico, la posizione di singolare custode di esperienze registico-pedagogiche preziosissime nel lungo, minaccioso, e per molti esiziale passaggio dagli anni Venti, l'età delle ricerche più avanzate, a quel «rinascimento scenico-drammatico» russo poststaliniano su cui ci è capitato di soffermarci nei saggi precedenti:¹⁵ passaggio che Lobanov seppe compiere con un tasso di compromessi di gran lunga inferiore a quello della stragrande maggioranza dei suoi colleghi, e anzi producendo alcuni spettacoli che, ben oltre la sua volontà, sarebbero stati subito percepiti – specie nell'immediato secondo dopoguerra – come ancora di salvataggio per le tradizioni più nobili del teatro russo, oasi di purezza artistica dinanzi a cui la caligine della retorica di regime più bieca e ottusa soleva arretrare spaurita e impotente.¹⁶

Dokumenty, Stat'i. Vospominanija cit., pp. 388-392.

¹² Cfr. Ruben Simonov, *Vospominanija* [Memorie], in: Aa Vv, *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o R. N. Simonove* [R. S. L'eredità creativa. Saggi e memorie su R. N. Simonov], a cura di Natal'ja Litvinenko, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1981, pp. 155-160.

¹³ Ivi, p. 155.

¹⁴ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 13. Cfr. il ricordo che Ksenija Tarasova serbò del primo incontro con Lobanov alla riunione di fondazione dello Studio di Simonov, presso cui sarebbe diventata sua attrice d'elezione: «Mi sembrò un tipo un po' strano. Giudicate voi stessi: tutt'attorno animazione, giovani eccitati, occhi che brillavano, e tra di noi – un tale accigliato, burbero, come fosse offeso o scontento di qualcosa. In seguito, conoscendo Lobanov, compresi che questo atteggiamento gli veniva dalla timidezza, dalla discrezione, dalla concentrazione interiore. Capii quanto buona, sincera, affettuosa e sostanziosa fosse quella persona» (*A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199).

¹⁵ Cfr. Ob1, p. 81 (e nota 49), Ob4, pp. 82, 85.

¹⁶ Si confronti anche solo questo giudizio, peraltro appartenente a una fonte accademica ufficiale e a un'epoca ancora anteriore alla *perestrojka*: «Gli avvenimenti negativi della vita pubblica [ci si riferisce alla politica interna sovietica negli anni dell'immediato dopoguerra, N.d.T.] toccarono l'arte scenica e vi si riflessero nell'angustia e povertà del repertorio come nella monotonia degli strumenti d'epressione. Cionondimeno i maestri del teatro, fedeli al proprio dovere artistico, non vollero rassegnarsi a questo stato delle cose. Contro la “forma piatta e leccata”, contro il “grigiume terroristico” e la “passività creativa” levarono fervide proteste N. P. Ochlopkov, A. M. Lobanov e A. D. Popov, che proseguivano ostinatamente le proprie ricerche intensive di nuove forme di spettacolo» (*Istorija russkogo sovetskogo*

Ma ancor prima che si potesse delineare con nettezza quella sua posizione nella storia dell'arte scenico-drammatica russa novecentesca, la vicenda di Lobanov, rispetto a quelle di Zavadskij e Simonov, più lineari, "stabilizzate", e giunte al pubblico riconoscimento in tempi relativamente più rapidi, manifestò nelle qualità "nomadistiche" del suo primo tratto affinità maggiori, quand'anche di portata ovviamente non comparabile – nonché vissuta, a quanto pare, con temperamenti pressoché opposti: la fragilità interiore di Vachtangov immersa nella passione e irruenza creatrice, l'apparenza schiva e talora scostante di Lobanov volta a proteggere la forza d'animo e intima integrità del suo lavoro artistico – con quella breve e altissima del loro Maestro.

Lobanov nacque il 28 luglio 1900 (10 agosto del vecchio stile), ovvero circa sei anni dopo Zavadskij e sedici mesi dopo Simonov, in una modesta casa demaniale situata all'interno del 1° Ginnasio classico maschile di Mosca, nel complesso di via Volchonka n. 16 che sino alla maggiore età avrebbe costituito il suo microcosmo. Suo padre ne era l'economista; la madre, maestra elementare, dopo la nascita del fratellino di Andrej abbandonò l'insegnamento e «per arrotondare le entrate familiari si mise a cucire biancheria per la ditta "Mur i Merliz"».¹⁷

Iscrittosi al Ginnasio dove continuava a lavorare il padre, all'età di quindici anni fu ammesso al circolo filodrammatico «riservato agli studenti più grandi», che «Andrej Michajlovič frequentava immancabilmente», e presso cui, sotto lo sguardo benevolente del professor Aleksandr Lugovskoj (buon amico di Valerij Brjusov, nonché in gioventù adepto e conoscente di Lev Tolstoj e Anton Čechov), furono realizzate anche alcune *soirée*, dedicate a Ostrovskij e Turgenev, di cui resta qualche documento.¹⁸ Lo spettacolo in cui furono presentati gli atti unici turgeneviani¹⁹ – Lobanov vi aveva coinvolto anche il fratellino e una cuginetta – ebbe luogo il 10 novembre (v. s.) 1917, quarto giorno della Rivoluzione d'Ottobre, mentre il cortile che separava le case demaniali dal Ginnasio si trovava sotto il fuoco incrociato dei combattimenti.²⁰ Sin da allora «erano in molti a consigliargli di pensare seriamente a un futuro nel teatro»,²¹ ma conseguito il diploma ginnasiale, nell'estate 1918 Lobanov s'iscrisse al Dipartimento di giurisprudenza della Facoltà di scienze

dramatičeskogo teatra [Storia del teatro drammatico russo sovietico], 2 voll., Prosveščenie, Moskva 1984-1987; vol. I, a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, 1984, p. 13.

¹⁷ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 8.

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 9.

¹⁹ *Zavtrak u predvoditelja* (Una colazione dal maresciallo della nobiltà) e *Večer v Sorrento* (Una sera a Sorrento).

²⁰ «Sul campanile della chiesa del Cristo Salvatore c'erano i bolscevichi, e nell'Istituto Aleksandrovsckij in via Vozdviženka gli *junker*: noi stavamo nel bel mezzo» (dalle memorie scritte e orali di Tat'jana Lugovskaja, figlia del professor Lugovskij, riportate in G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 10).

²¹ *Ibid.*

sociali dell'Università di Mosca, dove strinse amicizia con Osip Abdulov,²² Michail Astangov²³ e Ruben Simonov.²⁴

²² Su Abdulov cfr. Ob1, pp. 76, 79; Ob 2, pp. 43 (e nota 11), 49, 52. Compagno di Lobanov e Simonov in molte loro imprese, Abdulov sin da quello stesso 1918 si iscrisse alla Šaljapinskaja studija (Studio Šaljapin, Šs), debuttandovi come attore nel 1919 e rimanendovi sino al 1923. Nella stagione 1924-1925 fu con Lobanov nella *troupe* del Teatr im. V. F. Komissarževskoj (Teatro V. F. Komissarževskaja, ТiК), e nelle tre successive prima al MCHAT, poi al Moskovskij teatr satiry (Teatro della Satira di Mosca, Mts) e al Gosudarstvennyj dramatičeskij eksperimental'nyj teatr pri Profklubnoj masterskoj (Teatro Sperimentale Drammatico di Stato presso il Laboratorio del Circolo Sindacale, Tsds), dove si riunì a Lobanov. Dal 1929 lavorò al Teatr-studija pod rukovodstvom Ju. A. Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Ju. A. Zavadskij, Tsz), sino al 1936, allorché Mejerchol'd lo volle nel proprio teatro eponimo (TIm). Nel 1938, quando questo fu chiuso e il Maestro di Penza cadde in disgrazia, Abdulov passò al Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione, Tr), dove avrebbe di nuovo incrociato per qualche tratto i propri destini con quelli di Lobanov, passando poi nel 1943 al Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca, TeMos) diretto da Zavadskij. Qui rimase fino alla morte, avvenuta nel 1953.

²³ Su Astangov cfr. Ob1, pp. 76, 78-79; Ob2, 43 (e nota 11), 49 (e nota 45), 52; Ob4, p. 85. Astangov (nome d'arte di Michail Ružinkov) iniziò gli studi universitari frequentando in parallelo le lezioni private di Anna Matveeva, già attrice del Malyj teatr dal 1898 al 1916. Precocemente impegnato nell'organizzazione delle nuove istituzioni rivoluzionarie (dal 1919 al 1921 fu amministratore e direttore della sezione per la produzione del soviet del sobborgo operaio moscovita di Chamovniki), fra il 1920 e il 1922 si sarebbe iscritto con Abdulov, Lobanov e Simonov allo Studio di Gejrot, attore del MCHAT, e successivamente alla Šs, dove fu tra gli allievi prediletti di Leonidov (vedi qui oltre, note 31 e 34). Nella stagione 1922-1923 esordì come attore professionista del Teatr Doma pečati (Teatro della Casa della Stampa), e in quella successiva precedette Lobanov e Abdulov come membro della *troupe* del ТiК. Nel 1925 passò al Tr, allora feudo mejerchol'diano diretto da Aleksej Gripič, già allievo prediletto del Maestro di Penza nei suoi laboratori prerivoluzionari, che aveva fortemente apprezzato le qualità di Astangov nella creazione di una serie di *obrazy* attoriali che la critica contemporanea volle ascrivere a uno stile recitativo del tutto nuovo, denominato «grottesco psicologico». Deluso della situazione di anarchia gestionale venutasi a creare al Tr per la decisione di Mejerchol'd di concentrarsi sulle ricerche del teatro eponimo e sulla riorganizzazione delle strutture di formazione superiore delle arti sceniche, nel 1927 Astangov lasciò quel teatro e accolse le proposte estemporanee di vari collettivi della capitale e di altri grossi centri (Odessa, Kazan' e Leningrado). Nel 1930, avuto sentore o notizia che Aleksej Popov, già allievo prediletto di Suleržickij e Vachtangov, allora in rotta di collisione con il Tiv, avrebbe assunto la direzione del Tr, cercò e ottenne di rientrarvi. Negli undici anni successivi divenne la stella più fulgida di quella scena, incarnandovi la prassi pedagogica dell'«attore d'intelletto» [aktër-intellektual] propugnata da Popov. Tra il 1941 e il 1943, su esplicita richiesta di Pudovkin e Ejzenštejn, che nel 1928-1929 aveva avuto il già trentaseienne Popov tra gli allievi del proprio laboratorio al VGIK (che allora si chiamava ancora Gosudarstvennaja škola kinematografii [Scuola Cinematografica di Stato]), Astangov fu aggregato agli studi cinematografici della «Mosfilm», trasferiti ad Alma-Ata in regime di sffollamento. Già affermato interprete anche sullo schermo, qui Astangov sarebbe stato diretto, fra gli altri, da Pudovkin, Romm, Kozincev e Trauberg. Nel 1943 passò per un biennio con Abdulov al TeMos di Zavadskij, per approdare dopo la guerra al Tiv, ove sarebbe rimasto, sotto la direzione di Simonov, per tutto il ventennio che gli restava da vivere.

²⁴ Nelle sue memorie incompiute (R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 5-161), Simonov dedica un bozzetto all'amico (pp. 155-160) dove racconta tra l'altro come in quel primo, affamato inverno di guerra civile i quattro ragazzi passassero di norma i giorni di festa in casa dei Lobanov, abitudine che avrebbero conservato per molti anni sino al periodo della NEP, e come anche nei decenni successivi

Presso il club studentesco «Nauka i iskusstvo» (Scienza e arte), «i quattro moschettieri»²⁵ furono tra gli artefici dello studio filodrammatico ove

Lobanov meravigliò quei giovani per la sua capacità di “vivere” [*pereživat*'] sulla scena e incarnarvi i caratteri più complessi; V. E. Ardov²⁶ raccontò quanto ebbe a emozionarsi durante le prove di un brano del *Michael Kramer* di Hauptmann, anche se non scrive quale parte vi interpretasse Lobanov. Arnold Kramer era interpretato da Abdulov. Lobanov curò la regia della scena tra Arnold e Liese Bänisch. Fu dietro sua iniziativa che si era deciso di lavorare su quella pièce di Hauptmann. Oltre a interpretare con successo e allestire singoli *études*, brani, scene, a diciott'anni, stando alle parole di O. N. Abdulov, Lobanov era diventato l'ideologo di questo circolo studentesco.²⁷

non fosse cessata l'abitudine di incontrarsi nel tempo libero a casa di uno dei quattro o del futuro amico Rapoport (p. 158). In particolare, Simonov asserisce che «per tutta la vita [...] non passò settimana che [io e Lobanov] non c'incontrassimo».

²⁵ Così Simonov racconta le origini del club, del gruppo e del nomignolo: «All'università, secondo usi da tempo invalsi, si eleggevano gli anziani del corso. I quattro anziani di ciascun corso costituivano il consiglio universitario degli anziani. I compagni del primo corso elessero me. Durante una delle prime riunioni decidemmo di organizzare il club “Nauka i iskusstvo”. Ci fu offerta come sede uno scantinato che si trova nei locali dell'attuale grande magazzino alimentare, accanto all'hotel Moskva, di fronte alla Casa dei Soviet. Rimettemmo in ordine quei locali ricavandone una sala da 400 posti, vi collocammo una scena, delle quinte, camerini per gli artisti. Tutti i lavori vennero fatti dagli studenti. Tingemmo soffitti e pareti, allestimmo un *parterre*, attaccammo alle sedie i numeri, costruimmo l'attrezzatura. A questi lavori presero parte A. Lobanov, M. Astangov, O. Abdulov. In quei giorni la nostra amicizia si rafforzò. Gli studenti ci chiamavano “i quattro moschettieri”. Il club si articolò nelle sezioni scientifica, letteraria e artistica. Ma la principale forza di attrattiva fu costituita dallo studio filodrammatico. A dirigerlo furono invitati due neolaureati dell'università: V. Narodeckij e Ju. Rešimov, che lavoravano come attori all'Opytno-pokazatel'nyj teatr (Teatro-modello sperimentale), che aveva sede nell'edificio invernale del giardino “Ermitaž”» (R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 156-157).

²⁶ Viktor Efimovič Zigberman (Ardov sarebbe stato lo pseudonimo con cui avrebbe firmato le proprie opere letterarie), coetaneo di Lobanov e matricola dell'Università moscovita come i «quattro moschettieri», ai tempi del circolo lavorava come attore presso il cabaret «Nerydaj». A partire dal 1921 intraprese una fortunata e prolifica (le sole prose sono raccolte in oltre quaranta volumi) carriera di caricaturista, pubblicista e autore di testi satirico-umoristici nei generi e nelle forme più svariate, ivi compresa quella drammaturgica e la scrittura per il cinema, senza trascurare un'apprezzata produzione teorica, dedicata specialmente alla tecnica dei generi parlati nel varietà e nel circo, e assurta per decenni al rango di manualistica nei relativi istituti di formazione superiore (come la facoltà di arti circensi e di varietà del ГИТИС). Dal 1927 avrebbe diretto la sezione repertorio del Leningradskij teatr satiry (Teatro della Satira di Leningrado). Tra gli amici che frequentarono assiduamente la sua casa, divenuta proverbiale sede d'incontro dei circoli intellettuali e artistici di varie generazioni della fronda sovietica, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva, Michail Zoščenko, Arsenij Tarkovskij (padre di Andrej), Aleksandr Solženecyn, Iosif Brodskij.

²⁷ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 10. Il ricordo di Ardov è riportato da: Aa Vv, O. N. Abdulov. *Stat'i. Vospominanija*, [O. N. Abdulov. Saggi. Memorie], a cura di E. Abdulova-Metel'skaja, Iskusstvo, Moskva 1969, p. 136.

Un ulteriore prezioso ricordo, arricchito da qualche dettaglio tecnico più circostanziato, ci viene da Simonov, che individua indole e provenienza delle virtù sorgive manifestate dal diciottenne Lobanov in quel contesto, per quanto filodrammatico, pure fondato su istanze sperimentali:

Uno dei primi a entrare nello studio fu Andrej Michajlovič Lobanov. Un caso fortunato condusse lì anche me, che non pensavo ancora di fare l'attore. La prima volta provai con lui *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno!),²⁸ Lobanov faceva Čackij, io Famusov. La comprensione dell'arte drammatica vi procedeva prevalentemente tramite *études* che conducevamo in forma improvvisata sui temi più diversi. I più riusciti erano gli *études* con Lobanov, che era uno splendido partner: sapeva trovare al volo una situazione veridica, stabilire una relazione attraente con il partner, individuare uno sviluppo inatteso e organico dell'*étude*. Si sentiva l'influsso del MCHAT e del Primo Studio.²⁹ Con Lobanov facemmo degli *études* su un tema della pièce di Herman Heijermans *Op hoop van zegen* (Speriamo bene!),³⁰ che era stata allestita al Primo Studio: l'incontro tra due fratelli. Alla fine dell'*étude* ci abbracciamo piangendo felici. I nostri pedagoghi espressero un ottimo giudizio, confermato dalle calde reazioni del pubblico durante le serate aperte in cui mostravamo i nostri lavori.³¹

Nell'autunno del 1919, per cause di forza maggiore (una violenta inondazione dello scantinato e il feroce secondo inverno della guerra civile, che non consentiva di destinare risorse al suo restauro), il circolo filodrammatico del club studentesco si sciolse e «i quattro moschettieri» entrarono nello Studio di Aleksandr Gejrot, attore del MCHAT.³² È qui che Lobanov e i suoi amici vennero a contatto diretto con

²⁸ Qui e oltre, nel testo come nelle note, allorché citiamo i titoli dei testi letterari, ci conformiamo all'uso seguito negli *obrazy* precedenti: alla prima occorrenza riportiamo l'originale in corsivo, seguito tra parentesi da una nostra traduzione o da quella che riteniamo la più corrente. Nelle eventuali ulteriori occorrenze useremo invece il solo titolo originale, beninteso in corsivo. Fanno eccezione, oltre ovviamente alle eventuali opere italiane, quelle che – per scelta necessariamente arbitraria – riterremo essere percepite dal lettore italiano come provviste di una sufficiente, indiscutibile universalità. Per l'appunto, il caso della commedia di Griboedov, primo capolavoro assoluto di questo genere nella drammaturgia russa, si situa probabilmente per noi in una zona grigia che farebbe sobbalzare d'indignazione ogni alunno delle scuole medie inferiori russe. Ma tant'è: in tempi di cieco, tetro, sciagurato e perlopiù biascicato oscurantismo anglofono, vieppiù perpetrato in sedi accademiche, forse qualche goccia di sano relativismo linguistico aspersa qua e là potrà suscitare nel lettore anche un solo, istantaneo, minuscolo brivido di contrizione [N.d.T.].

²⁹ Scene, come quella del Malyj teatr, peraltro assiduamente frequentate già dal Lobanov ginnasiale (cfr. qui oltre, nota 33) [N.d.T.].

³⁰ Reintitolata in russo *Gibel "Nadeždy"*, ovvero «Il naufragio della "Speranza"», dal celebre dipinto di Caspar David Friedrich. Così viene solitamente citata negli scritti dedicati dai teatrologi italiani agli Studi del Teatro d'Arte [N.d.T.].

³¹ R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 157.

³² Nato nel 1882 a San Pietroburgo, e nipote di un celebre generale (copertosi di gloria nelle guerre

il retaggio di Stanislavskij e Suleržickij,³³ anche se nel tratto finale della propria esistenza, con l'ironia mite ma appuntita che gli era peculiare, il regista avrebbe ricordato alla moglie di Abdulov come nei pochi mesi trascorsi sotto la guida di Gejrot «si volesse fare di noi degli yogi indiani».³⁴ Fu comunque allora che il cammino dei «moschettieri» cominciò a divergere, sia pur lievemente e brevemente. Simonov infatti mollò Gejrot quasi subito per trasferirsi alla Šaljapinskaja studija (Studio Šaljapin, Šs), dove negli ultimi giorni dell'anno, o nei primissimi del 1920, fu comunque raggiunto dagli altri «moschettieri».³⁵ Contestualmente e definitivamente lasciata l'università, alla Šs «si presentò a Lobanov l'opportunità straordinaria di assistere alle conversazioni, lezioni e prove di Vachtangov,³⁶ di

caucasiche degli anni Quaranta del XIX secolo, teatro di alcune delle prime opere di Lev Tolstoj, che vi combatté al suo comando), in seguito attivo e facoltoso editore, dopo un'ineludibile formazione militare Gejrot aveva intrapreso ventunenne gli studi artistici, trasferendosi all'estero, tra Parigi e Firenze. Tornato in Russia, nel 1911 era stato invitato da Evreinov come attore-scenografo allo Starinnyj teatr (Teatro Antico). Nel 1913 Stanislavskij lo aveva voluto al MCHAT e al Primo Studio come aiutante di Suleržickij. In seguito Gejrot avrebbe lavorato anche con Tairov al Kamernyj teatr (Teatro da Camera, KТ) e alla Šs.

³³ Simonov rammenta che il giovanissimo Lobanov era «innamorato del MCHAT e del Primo Studio» e della «speciale atmosfera di amicizia e coesione fra i giovani attori allevati da Stanislavskij e Suleržickij», ed esprime il convincimento che «proprio la grande vis umana che promanava dalla scena nei lavori del Primo Studio, dove aveva cominciato a brillare il talento del giovane Vachtangov, che a quel tempo vi aveva già allestito due spettacoli, *Das Friedensfest* (Festino di pace) di Hauptmann e *Syndafloden* (Il diluvio) di Berger», avesse «determinato in misura significativa il destino scenico» dell'amico (R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 156). – Più avanti (p. 157) Simonov dà una motivazione esplicita del passaggio nello Studio di Gejrot: «Decidemmo di studiare il sistema di Stanislavskij e a questo scopo ci rivolgemmo all'attore del MCHAT e del Primo Studio A. A. Gejrot, che era sostituto di Kačalov nella parte del Barone di *Na dne* (I bassifondi), e interpretava quella di Billy Bear in *Syndafloden*. A. A. Gejrot ci fece conoscere le sezioni principali del sistema». Merita a questo proposito ricordare come quel lavoro del drammaturgo svedese Henning Berger, presentato per la prima volta nel 1908, avesse avuto un durevole successo internazionale. Oltre all'allestimento vachtangoviano presentato al Primo Studio del MCHAT il 14 dicembre (v. s.) 1915, esso fu adattato nel 1917 da Frank Allen per le scene di Broadway, dove la parte di Bear venne interpretata dal ventiquattrenne Edward G. Robinson, e successivamente trasposto sullo schermo dal fortunatissimo film di Frank Lloyd *The Sin Flood*, proiettato in anteprima a New York il 19 ottobre 1922.

³⁴ Testimonianza raccolta da G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 11.

³⁵ Sulla Šs, si veda: R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 42-73.

³⁶ Sulle lezioni tenute da Vachtangov alla Šs, si veda: R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 60-73. In un altro passo delle proprie memorie (p. 157) Simonov, evidentemente associando la propria scelta futura a quella di Lobanov, attribuisce erroneamente il contatto diretto fra costui e Vachtangov a un precoce passaggio dell'amico nello Studio del Maestro, passaggio invece mai avvenuto.

partecipare agli *études* con Šaljapin, di provare con Leonidov,³⁷ di guardar lavorare il giovane Dikij³⁸».³⁹

Esposte in fase di maturazione umana e artistica a questi potenti influssi, quelle giovani personalità artistiche cominciarono a manifestare le proprie specifiche individualità. Galina Malinovskaja, un'altra coetanea e compagna di Lobanov alla Šs, riferì a Zorina di sue «discussioni tempestose (Abdulov e Astangov bisognava conoscerli) sulla posizione e il significato dell'attore nel teatro»⁴⁰ risalenti a quel periodo; temperie peraltro in contrasto assai netto con un tratto caratteriale che, già manifestatosi sin dal circolo studentesco, emerse sempre più nettamente in questo nuovo contesto pregno di emozioni e tensioni qualitativamente inedite per quei giovani, già inconsapevoli aspiranti «yogi indiani» di Gejrot, contribuendo probabilmente a specificare in esclusiva direzione della regia la passione scenico-drammatica del ventenne Lobanov. Secondo molte testimonianze, tra cui quelle dello stesso Abdulov e di Iosif Rapoport – altro studista della Šs che ivi strinse amicizia con Lobanov e gli altri «moschettieri», e che in seguito avrebbe occupato una posizione durevole, operosa e a tratti brillante nella pleiade vachtangoviana ove peraltro stava già per inserirsi⁴¹ – il futuro regista riusciva a estrinsecare sulla scena solo una parte minima o addirittura insignificante del potenziale manifestato

³⁷ Leonid Mironovič Leonidov (1873-1941) era uno degli attori più celebri e prestigiosi del MCHAT sin dal 1903 (Stanislavskij, che aveva fatto carte false per scritturarlo, lo considerava «l'unico attor tragico russo»). Tra il 1921 e il 1922, nel burrascoso periodo immediatamente precedente alla lunga *tournée* mondiale del teatro, Leonidov svolse le mansioni di direttore della *troupe* e del repertorio. Sulle scene del MCHAT, dove rimase per tutta la vita, aveva esordito come Cassio nel *Giulio Cesare* shakespeariano, creandovi tra gli altri il Vas'ka Pepel del gor'kijano *I bassifondi* (1903), Lopachin nel *Giardino dei ciliegi* (1904), *obraz* con cui il personaggio čechoviano si sarebbe identificato per decenni nell'immaginario e nella memoria collettiva del pubblico teatrale russo (circostanza che, nel trentennale di quella *première*, celebrato da Lobanov, come si vedrà nel nostro prossimo saggio, con un'edizione fondata su una rilettura sbalorditiva e "sacrilega" del *Giardino* [cfr. Ob2, p. 54], avrebbe creato non pochi grattacapi aggiuntivi al nostro «moschettiere»), e Dmitrij Karamazov nei *Fratelli Karamazov* (1910).

³⁸ Ad Aleksej Dikij dedicheremo uno dei prossimi *obrazy*. In lui ci siamo peraltro già imbattuti in Ob1, p. 81 (nota 49); Ob2, p. 52 (nota 65); Ob3, pp.132-133, 135-136 (e note 65-67), 137-138 (e nota 71); Ob4, pp. 78, 79 (nota 5); Ob5, p. 86.

³⁹ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 13.

⁴⁰ Ivi, p. 11.

⁴¹ Nella Šs Rapoport era entrato diciassettenne come studista-attore, ma il patriarca Fëdor Šaljapin, attivo soprattutto a San Pietroburgo, ravvisandone la vivacità e lo spirito d'intraprendenza, gli affidò subito anche mansioni organizzative. Nello stesso 1920 Rapoport sarebbe entrato nello Studio di Vachtangov, del quale avrebbe seguito le vicende (stabilizzatesi definitivamente nel 1926 con il distacco dalla casa-madre e la trasformazione ufficiale dello Studio in Tiv), lavorandovi come attore e regista per l'intero, ulteriore mezzo secolo della sua esistenza. Su Rapoport cfr. Ob1, p. 76; Ob2, pp. 48, 49, 50, 55 (nota 79), 56, 58, 66; Ob3, p. 128 (nota 17), 131, 137; Ob4, p. 85; Ob5, p. 84 (nota 76). Una breve scheda biografica si può trovare anche sul sito ufficiale del Tiv (attuale denominazione: Gosudarstvennyj akademičeskij teatr imeni E. V. Vachtangova [Teatro Accademico Statale Vachtangov]): <<http://www.vakhtangov.ru/persones/irapoport>>, consultato il 27 ottobre 2016.

nelle prove e negli *études*, palesando sempre più «una timidezza ereditata⁴² e quasi morbosa».⁴³

In particolare, nella sintesi riportata da Zorina, per Rapoport egli «”non manifestava particolare iniziativa”, si teneva in disparte, tranquillo, senza farsi notare, quasi non metteva piede sul palcoscenico dello Studio», mentre per Abdulov l'amico «già nel club studentesco recitava in modo straordinario durante le prove, ma durante gli spettacoli il pubblico oltre la prima fila non sentiva una parola, e Lobanov non eseguiva nessuna delle *mizansceny* escogitate da lui stesso».⁴⁴ Peraltro la stessa fonte soggiunge che in futuro a Lobanov sarebbe piaciuto «sentir raccontare queste storie, e mostrava lui stesso come borbottava allora le battute, lasciandosi imbarazzato con l'indice i margini del tavolo dietro cui stava seduto».⁴⁵ Simonov, per contro, avrebbe ricordato come «in quegli anni giovanili erano peculiari dell'arte di Lobanov un sentimento organico della verità scenica e una fantasia meravigliosa. Era libero, sciolto, naturale, concentrato».⁴⁶

Nel luglio 1920 Vachtangov terminò le sue lezioni presso la Šs. Il successivo 13 settembre la cosiddetta Mansurovskaja studija (Studio Mansurov) pose fine al suo statuto di semiclandestinità, acquisendo il rango ufficiale di Terzo Studio del MCHAT e dando origine all'epopea che nei diciassette mesi e quindici giorni successivi avrebbe condotto al cielo Empireo di *Principessa Turandot*,⁴⁷ tre mesi e un giorno prima della morte del suo regista trentannenno, e da lì, per successivi sussulti, dissidi e sbandamenti, alla fondazione del Tiv.⁴⁸ Né certo avrebbe potuto presagire questo cammino il gruppo cospicuo di giovani studisti della Šs che Vachtangov trascinò via con sé, come aggrappati alla passione creatrice che da lui promanava. Tra loro gli amici vecchi e nuovi di Lobanov. Forse intimorito dall'indole di quel Maestro, che «duro, esaltato e splendido, [...] si sentiva un capo e aveva bisogno di seguaci»,⁴⁹ costui rimase presso Šaljapin

⁴² Dal padre: cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 8-9.

⁴³ Ivi, p. 12.

⁴⁴ Si noti come la testimonianza di Abdulov, relativa al circolo studentesco, contrasti con «le calde reazioni del pubblico» rammentate poc' anzi dall'altro «moschettiere» Simonov, peraltro più genericamente e in riferimento a un singolo episodio.

⁴⁵ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 12.

⁴⁶ R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 157.

⁴⁷ Relativamente a questo unico caso, come già nei saggi precedenti di questa serie, deroghiamo alle norme sopra riferite alla nota 28 rovesciandole (riportando cioè il solo titolo russo dell'allestimento e non quello originale del testo italiano allestito), a rimarcare l'unicità della valenza universalmente acquisita dallo spettacolo di Vachtangov rispetto al testo gozziano su cui si basò. Ovviamente, per una qualsiasi altra edizione scenica russa riporteremmo solamente il titolo *Turandot*.

⁴⁸ Cfr. Ob 2, pp. 43-47.

⁴⁹ Pavel Markov, *Vachtangovskaja studija. K pjatiletnemu jubileju* [Lo Studio vachtangoviano. Per il quinto anniversario], in: *O teatre* [Sul teatro], 4 voll., Iskusstvo, Moskva 1974-1977; vol. 3 (*Dnevnik*

per seguire le lezioni di Leonidov, che succedette a Vachtangov, e partecipare alle prove dell'altro vachtangoviano Dikij, che nel 1921 avrebbe esordito come regista proprio alla Šs allestendo il dramma storico di Arthur Schnitzler *Der grüne Kakadu* (Il pappagallo verde), con Rapoport nei panni del protagonista Prospère, ex-direttore di un teatro parigino nei primi giorni della Rivoluzione Francese. Buffi grovigli della sorte.

Negli stessi mesi Lobanov preparò puntigliosamente l'esame di ammissione alla scuola del Secondo Studio del MCHAT e prese a frequentare assiduamente «il piccolo villino del vicolo Granatnyj» che era stato abbandonato dallo Studio di Gejrot e concesso in autogestione ai giovani moscoviti come luogo di studio e di svago: «se allo Studio nessuno si accorgeva di lui, qui egli era l'anima di quel “teatro per se stessi” *sui generis*, trascinando i coetanei con le sue conoscenze, la sua fantasia, il suo umorismo». ⁵⁰ Superato l'esame, anche Lobanov lasciò la Šs.

In base al terzo tomo degli annali *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*⁵¹ si può fare una stima ipotetica di quante volte Andrej Michajlovič abbia presenziato alle lezioni e alle prove di K. S. Stanislavskij. M. S. Volkova⁵² racconta che durante una prova dell'*Ispettore generale* al MCHAT K. S. Stanislavskij chiamò presso di sé Andrej Michajlovič, che faceva la comparsa come ospite al ballo del Governatore [...] e conversò a lungo con lui.⁵³

teatral'nogo kritika [Diario di un critico teatrale]), 1976, p. 363. L'articolo uscì originalmente sulla rivista «Krasnaja Niva», 1925, N° 50.

⁵⁰ G. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 13.

⁵¹ Ci si riferisce a I. N. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo. Letopis'* [La vita e le opere di K. S. Stanislavskij. Cronaca], 4 voll., Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1971-1974. Vol. 3 (1916-1926), a cura di N. N. Čuškin, 1973 [N.d.T.].

⁵² Marija Sergeevna Volkova, attrice e futura moglie di Lobanov. Nel 1937 sarebbe entrata nella *troupe* del Tr, che orfano di Popov versava allora in una grave crisi, vieppiù accentuata dall'incipiente sinibbio di *ukazy* promananti dal Comitato per gli affari delle arti presieduto dal famigerato Keržencev, la cui vittima più illustre sarebbe stato il TIM di Mejerchol'd, ma che investì pressoché tutte le scene drammatiche moscovite e leningradesi, fatta eccezione per il MCHAT, il Malyj e pochissimi altri. (Peraltro, una volta silurato Keržencev e tornata un po' di calma, sarebbe stato proprio Lobanov a risollevare di colpo le sorti del Tr, allorché nel 1939 vi fu invitato ad allestire *Tanja*, pièce di Aleksej Arbuзов, che – come vedremo nel prossimo *obraz* lobanoviano – con sconcerto e sinanche prostrazione dell'eccellente drammaturgo, il regista ospite condusse a un successo clamoroso travolgendone indirizzi stilistici e di genere, conflitti, situazioni, nonché l'impianto strutturale stesso, e ricavandone sottilissimi equilibri psicologici che fecero parlare di una improvvisa resurrezione del primo MCHAT čechoviano: si pensi che Arbuзов era fermamente convinto di avere scritto una pièce eroico-romantica!). Tuttavia non sappiamo se fra 1941 e 1943 Volkova fosse rimasta a Mosca, vicina al marito, o avesse seguito il Tr nella sua sede di sfollamento, a Taškent. Dal 1947 la ritroviamo comunque al Teatr im. M. N. Ermolovoj (Teatro Ermolova, ТИЕ), diretto appunto da Lobanov.

⁵³ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 14-15.

Ma anche i frequenti contatti diretti con il patriarca del teatro drammatico russo novecentesco non valsero come antidoto alla rapida disillusione che Lobanov maturò nei confronti dei metodi «pavidì e subalterni»⁵⁴ del Secondo Studio di quel periodo, che a fronte del turbinoso e turbolento dinamismo eretico dei vachtangoviani veniva concepito – soprattutto da Nemirovič-Dančenko – come ridotta e riserva strategica per parare i virulenti colpi «sinistristi» assestati dall'Ottobre teatrale di Mejerchol'd.

Giunto sino a concepire uno spassoso piano di «distruzione definitiva» del Secondo Studio, da attuarsi tramite l'apertura (in pieno stile NEPiano) di una rivendita/mescita di vini georgiani e liquori caucasici di fronte all'ingresso dello Studio stesso,⁵⁵ Lobanov trasse comunque da quella breve permanenza due cose preziose, peraltro non prive di nessi: la nuova, solida amicizia con un ragazzo nato esattamente un anno dopo di lui, ovvero quel Nikolaj Chmelëv che nella seconda metà del decennio sarebbe diventato in brevissimo tempo uno degli astri nascenti del MCHAT, contribuendo a risollevarne le sorti con un pugno di giovani attori (Boris Dobronravov, Klavdija Elanskaja, Mark Prudkin, Vera Sokolova, Michail Janšin, Viktor Stanicyn) dei quali fu presto riconosciuto come leader, e con cui i fondatori dell'onusto teatro poterono finalmente avvicendarne i mostri sacri nei nuovi allestimenti come nelle distribuzioni dei monumenti scenici d'inizio secolo; e una rinnovata fiducia nei propri mezzi, che gli fu finalmente chiaro dovessero essere focalizzati entro l'esclusivo ambito registico-pedagogico.⁵⁶

Non fu certo una mera coincidenza che proprio il ventenne Chmelëv, futuro direttore artistico del MCHAT nell'ultimo biennio della guerra, vaticinasse infatti per il nuovo amico «un futuro da grande regista», giudizio di cui ancora mezzo

⁵⁴ Si vedano, alla stregua di Zorina e a titolo esemplare, i giudizi duri e sferzanti sull'attività del Secondo Studio emessi allora da Pavel Markov, il futuro decano della teatrologia russa che in quei frangenti storici si trovò come giovane critico a difendere dai "sinistristi" l'"accademico" MCHAT: «Io temo che il Secondo Studio [...] si intirizzisca nelle morte forme dello stereotipo, pavento che non saprà trovare e determinare un proprio volto» (*Uzor iz roz. Vtoraja studija Mchat* [Un fregio di rose. Secondo Studio del MCHAT], in: *O teatre* cit., vol. 3, p. 10 [recensione uscita originalmente sulla rivista «Vestnik teatra», 1920, N° 59]); «il volto persistentemente nebuloso e confuso del Secondo Studio non si è ancora delineato con chiarezza» (*Skazka ob Ivane-durake. Vtoraja studija Mchat*, [La fiaba di Ivan lo sciocco. Secondo Studio del MCHAT], ivi, p. 57 [recensione uscita originalmente sulla rivista «Teatral'noe obozrenie», 1922, N° 5]). Ancora nel 1925 Markov, in un'ampia rassegna delle produzioni proposte dai teatri moscoviti, avrebbe scritto del Secondo Studio come della «più ossequiosa alle leggi del MCHAT di tutte le sue colonie, e la meno riuscita» (*Teatral'naja žizn' v Moskve. Načalo sezona 1924/25 goda* [La vita teatrale a Mosca. L'inizio della stagione 1924/1925], ivi, p. 201 [articolo uscito originalmente sulla rivista «Pečat' i revoljucija», 1925, N° 1]).

⁵⁵ Cfr. una lettera a F. B. Zاراјskaja, riportata da una memoria di Elizaveta Abdulova-Metel'skaja, moglie di Abdulov, raccolta in: Aa Vv, *A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospomnanija* cit, p. 164.

⁵⁶ Cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 14.

secolo dopo la stessa consorte di Lobanov, depositaria di questo ricordo, non cessava di stupirsi.⁵⁷ E ancor meno casuale fu che a far desistere Lobanov – ormai dopo la seconda guerra mondiale – dalla sua anomala e consolidata prassi di “nomade in patria” sarebbe stato l’ormai buon vecchio amico Chmelëv, chiamandolo come proprio vice in quel Teatr im. M. N. Ermolovoj (Teatro M. N. Ermolova, ТИЕ) ove nel fatidico 1937 uno dei provvedimenti di Keržencev⁵⁸ aveva fatto forzosamente confluire lo Studio da lui fondato cinque anni prima, e che alla sua morte prematura e improvvisa sarebbe diventata la prima e ultima “casa” artistica di Lobanov. Quanto scomoda e sinanche amara, lo vedremo a suo tempo.

Uscito dunque dal Secondo Studio all’inizio dell’estate 1922, Lobanov si dette subito da fare per aprirne uno proprio.⁵⁹ Superate alcune difficoltà e una falsa partenza,⁶⁰ ripiegò su un preesistente «circolino» scolastico, intimisticamente denominato «Naša studija» (Il nostro Studio), e lo diresse per circa un anno e mezzo in condizioni apparentemente ottimali. Riservato ai neodiplomati delle scuole superiori,

lo Studio lavorò alla realizzazione di una serata di vaudeville e all’adattamento scenico di un romanzo di Jack London. Era situato nelle cantine di un caseggiato al n. 5 di via Arbat. Vi regnava un’atmosfera di splendida amicizia tra gli allievi adolescenti e il giovane Andrej Lobanov. Il fascino della personalità del direttore, la sua purezza umana, la preoccupazione per quei giovani, il suo senso di responsabilità per il loro futuro, tutto questo rendeva lezioni e prove di Lobanov semplici e pregni di contenuti. Non a caso in quello studio cominciarono il proprio cammino creativo attori di talento come Pavel Massal’skij,⁶¹ Dmitrij

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Cfr. qui sopra la nota 52. Si veda anche Ob2, p. 52 (e nota 65).

⁵⁹ Cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15, che riporta per esteso una lettera a G. N. Malinovskaja dell’agosto 1922, dove Lobanov si propone fra l’altro di coinvolgere nell’iniziativa Astangov.

⁶⁰ La sede originalmente assegnatagli in via Ostoženka si rese improvvisamente indisponibile quando già Lobanov aveva fatto pubblicare sui giornali la notizia dell’apertura e fissato le date per le audizioni.

⁶¹ Nato nel 1904, Massal’skij fu tra gli attori più in vista della seconda generazione del MCHAT, dove sarebbe entrato nel 1925 dopo un passaggio nello Studio di Zavadskij, e rimasto sino al 1979, anno della sua scomparsa. Intrapresa nel 1947 l’attività pedagogica nella scuola interna al MCHAT, ne sarebbe stato per oltre trent’anni uno dei docenti più insigni: tra i suoi diplomati, attuali decani dell’arte scenico-drammatica russa come Oleg Vasilašvili, attore-emblema del Bol’šoj dramatičeskij teatr (Grande Teatro Drammatico, БДТ) di Tovstonogov, e Tat’jana Doronina (prima e attuale direttrice di una delle due strutture in cui nel 1987 Oleg Efremov volle dividere il MCHAT, quella intitolata a Maksim Gor’kij); nonché una parte cospicua dei giovani che sotto la guida di Anatolij Efros avrebbero dato vita nel 1956 al «Sovremennik» («Il Contemporaneo»), il nuovo teatro drammatico che segnò la vita artistica e culturale del periodo immediatamente successivo al XX congresso del Pcus, cedendo poi gradualmente il testimone al Taganka, com’è universalmente designato il Moskovskij teatr dramy i komedii na Taganke (Teatro Moscovita del Dramma e della Commedia di via Taganka), fondato nel 1964 da Jurij Ljubimov; e finalmente il poeta, compositore e attore Vladimir Vysockij, cuore pulsante dello stesso Taganka ove trascorse sin dalla fondazione i sedici anni che gli restavano da vivere, crean-

Fivejskij,⁶² Nikolaj Larin.⁶³ Molti degli allievi di Lobanov si ritrovarono poi nello studio di Zavadskij.⁶⁴

Ancora nel 1968, anno in cui scrisse quel capitolo delle sue memorie incompiute in vista del decennale della scomparsa dell'amico, Simonov avrebbe addirittura esortato, con una certa enfasi, «gli attori, i registi, gli studiosi d'arte, tutti coloro a cui è caro il nome di Lobanov», a ricordare «questo pezzo dimenticato della storia sovietica, quel Teatro-studio sorto sull'Arbat nei primi anni della rivoluzione, poiché fu proprio qui che mosse i suoi primi passi l'insigne regista».⁶⁵

Ma nell'estate del 1924 Lobanov ritenne conclusa anche questa esperienza, applicando a se stesso un criterio maturato nella deludente esperienza con il Secondo Studio («se non vuoi rimanere a lungo impantanato nell'apprendistato, devi andartene in tempo»),⁶⁶ e passò in qualità di pedagogo nello studio aperto poco prima da Zavadskij, portando con sé con un gruppo scelto di allievi. Nella Studija Zavadskogo (Studio Zavadskij, Sz)⁶⁷ Lobanov poté così esprimere e volgere in senso attivo, con piena responsabilità e relativa continuità – vi avrebbe insegnato ancora per molti anni – le competenze specifiche già sufficientemente estese e affinate che aveva assorbito passivamente nelle trascorse esperienze di filodrammatico e studista, trovando finalmente un ambiente sufficientemente confortevole per applicarle senza esporsi da solo, né tuttavia subire pressioni eccessive, e acquisirne di nuove prima di cimentarsi nella realizzazione autonoma di un allestimento “professionale”. Detto altrimenti, il suo incipiente nomadismo andava acquisendo i tratti di una transumanza artistica volta a coprire più territori e direzioni.

Da allora in poi, come osserva Zorina, «alla casa che per un tempo breve o lungo sarebbe diventata il suo asilo egli donava generosamente il proprio talento, la

dovi un Amleto che secondo molti attinse vette espressive novecentesche raggiunte in precedenza solo da Michail Čechov, nonché artista forse il più profondamente amato degli ultimi due decenni della Russia sovietica, la cui memoria rimane tuttora viva come icona generazionale di portata certo non inferiore a quella di suoi coetanei e massimi cantori della Controcultura occidentale come Bob Dylan o Leonard Cohen.

⁶² Passato direttamente con Lobanov dalla «Naša studija» allo Studio di Zavadskij, Fivejskij vi avrebbe militato sino allo scioglimento del 1936. Trasferito per un quadriennio al Rostovskij teatr dramy (Teatro Drammatico di Rostov), fu poi aggregato alla *troupe* del ТИЕ, dove alla fine della guerra si sarebbe trovato nuovamente sotto la guida di Lobanov.

⁶³ Nel 1925 sarebbe entrato ventunenne al МЧАТ, dove rimase per tutta la vita, conclusasi nel 1976, svolgendo anche, come Massal'skij, mansioni di pedagogo nella scuola annessa al teatro.

⁶⁴ R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 157.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15.

⁶⁷ Nel 1927 lo Studio sarebbe stato ufficialmente riconosciuto come «ente di produzione di spettacoli» con la denominazione Театр-студия под руководством Ю. А. Завадского (Teatro-Studio diretto da Ju. A. Zavadskij, Tsz). Su Sz e Tsz si veda Ob 1, pp. 75-77.

propria diabolica energia di regista, le proprie idee, trovate e scoperte, ma per lui era vitale che in quella casa, al suo arrivo, le stufe fossero accese e dalle finestre non soffiassero spifferi». ⁶⁸ A tener calda per Lobanov la Sz contribuivano peraltro le frequenti collaborazioni a vario titolo degli altri tre «moschettieri», nonché la presenza di futuri astri come la diciottenne Vera Mareckaja, già studentessa adolescente della Šs e appena diplomatasi con Zavadskij presso la scuola annessa al Terzo Studio del MCHAT. ⁶⁹ Dalla pleiade vachtangoviana provenivano anche gli altri pedagoghi della Sz: oltre al quinto «moschettiere» Rapoport, Anna Oročko ⁷⁰ e Iosif Tolčanov, ⁷¹ ai quali si sarebbe aggiunto in un secondo momento l'ultimo amico, Chmelëv. Insomma: più che sincerarsi che non ne provenissero «spifferi», dalle

⁶⁸ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 16.

⁶⁹ Che pochi mesi prima del suo esame di diploma si era definitivamente staccato dalla casa-madre ricevendo la denominazione ufficiale di Gosudarstvennaja akademičeskaja studija im. E. B. Vachtangova (Studio Accademico Statale Vachtangov). Su Mareckaja e la sua futura posizione di *leader* indiscussa della *troupe* del TEMOS di Zavadskij, peraltro preventivamente corroborata da una brillante e precoce carriera cinematografica, iniziata quasi in contemporanea al suo ingresso nella Sz, cfr. Ob1, pp. 76-80 (e nota 23).

⁷⁰ Studentessa di Vachtangov sin dal 1916, quando aveva diciotto anni (il Maestro ne aveva colto soprattutto il potenziale di grande attrice tragica), Oročko seguì tutte le vicende del suo collettivo, creando tra l'altro Adelma in *Princessa Turandot*, sino alla fondazione del Tiv, nel quale militò per tutta la vita, che si sarebbe spenta nel 1965. Già nel 1922, subito dopo la morte di Vachtangov, si era dedicata con assiduità a svolgere quelle mansioni specificamente didattiche del Terzo Studio, da cui sarebbe poi sorta, come struttura tuttora annessa al Tiv (con rango prima preuniversitario, e dal 1945 parauniversitario di «formazione teatrale superiore») il Teatral'noe učilišče (Istituto teatrale, TUŠC) intitolato dal 1939 alla memoria di Boris Ščukin, settore al quale Oročko avrebbe sempre più dedicato le proprie energie migliori, fino a divenirne, nel periodo postbellico, una delle docenti più insigni. Tra i suoi allievi, decani del teatro russo come Alla Demidova, attrice d'elezione di Ljubimov al Taganka, nonché presente nella filmografia, tra gli altri, di Michail Romm, Larisa Šepit'ko, Andrej Tarkovskij, Igor' Talankin e Kira Muratova; Vladimir Etuš, successore di Oročko al TUŠC e attore di punta del Tiv postbellico (cfr. Ob3, p. 137; Ob5, pp. 74, 76, 81, 86, 89), spesso segnalato dalla critica come raffinato interprete del retaggio attoriale vachtangoviano; e altri attori con cui il pubblico identificò il Tiv di Ruben Simonov, come Grigorij Abrikosov (cfr. Ob5, pp. 87, 89, 91), Aleksandr Grave (cfr. Ob5, pp. 76, 80, 81, 84 [nota 76]), Viktor Zozulin (cfr. Ob5, p. 75). Fu il gruppo dei suoi laureati al TUŠC del 1964 a costituire con Ljubimov il nucleo originario del Taganka. Su Oročko cfr. Ob1, pp. 73, 76; Ob2, pp. 44, 46-48, 50 (nota 56), 56; Ob4, p. 84

⁷¹ Tolčanov intraprese la propria formazione teatrale piuttosto tardi. A 26 anni, nel 1918, s'iscrisse alla cosiddetta Mamonovskaja studija (Studio del vicolo Mamonov, Ms), fondata da Zavadskij e Boris Zachava, nel quale ci siamo imbattuti ripetutamente nei profili precedenti (cfr. Ob1, p. 76 [nota 21]; Ob2, p. 44, 45 [e nota 26], 48, 49 [e nota 47], 55, 56, 57-59 [e note 98, 100], 62, 66; Ob3, pp. 128-129 [e nota 17], 130, 134 [nota 64], 137, 140; Ob4, pp. 83-85, 86; Ob5, pp. 71, 81, 83 [nota 70], 85-86, 87). Poco dopo la Ms confluì nello Studio di Vachtangov, e da allora Tolčanov avrebbe seguito la vicenda di quel collettivo in tutte le sue tappe, dedicandosi sin dal 1920 all'attività di pedagogo, creando Barach in *Princessa Turandot* e forgiandovi ottantacinquenne nel 1976 il suo ultimo *obraz* (il John Morton, vescovo di Ely, del *Riccardo III* shakespeariano). Su Tolčanov cfr. Ob1, p. 76; Ob2, pp. 44, 46, 48, 55, 56, 60 (nota 109), 62 (e nota 124); Ob3, p. 136; Ob5, pp. 73 (nota 18), 76, 79, 84 (e nota 76), 86, 87, 89.

finestre della Sz Lobanov avrebbe anche potuto buttarsi a capofitto, e invece del selciato avrebbe trovato una selva di braccia o un tappeto di corpi umani distesi a soffiare per farvelo planare dolcemente...

Ma in piena NEP, ci volevano anche i soldi. Così, nello stesso 1924 Lobanov fu accolto come attore da Vasilij Sachnovskij, che aveva rifondato il Teatr im. V. F. Komissarževskoj (Teatro V. F. Komissarževskaja, ТИК) e assunto nuovamente la guida di quella scena, che prima dell'Ottobre aveva condotto a elevata dignità artistica.⁷² Sachnovskij vi diresse Lobanov in una tra le poche, e invero bizzarra, sue interpretazioni attoriali che abbiano lasciato echi nella critica: quella della moglie di Sobakevič nell'adattamento scenico del romanzo di Gogol' *Le anime morte*, curato dallo stesso regista e andato in scena con discreto successo nel 1925.⁷³ Peraltro, è da rimarcare che ancora nel 1976 Pavel Markov, ormai decano della teatrologia russo-sovietica, ebbe a definire quello spettacolo «tanto stupefacente quanto non pienamente apprezzato»,⁷⁴ mentre Lobanov, che «per la prima volta in vita sua» partecipò allora all'intero ciclo di produzione dell'allestimento «di un regista di scuola non MCHATiana», avrebbe sempre ricordato quell'esperienza come preziosa, influente e insostituibile nel proprio sinuoso percorso formativo.⁷⁵

Qualche traccia positiva lasciò anche, nello spettacolo *Otžitoe vremja* (Un'epoca che ha fatto il suo tempo) – così fu titolato un *mélange* di *Svad'ba Krečinskogo* (Le nozze di Krečinskij) e *Delo* (Un affare giudiziario), prime due pièce della classica trilogia di Suchovo-Kobylin, predisposto e diretto da Nikolaj Volkonskij, allora

⁷² Sachnovskij aveva ricevuto un'approfondita formazione umanistica, studiando alla Facoltà di filosofia dell'Università di Friburgo (1904-1907), e laureandosi poi nel 1910 in quella storico-filosofica dell'Università di Mosca. Sin dal 1907 aveva intrapreso un'intensa attività di critica letteraria e teatrale, e nel 1912 era stato chiamato in qualità di conferenziere da Fëdor Komissarževskij nel proprio Studio, uno dei più importanti della Russia prerivoluzionaria, dal quale nel 1914, quando Sachnovskij ne era ormai diventato il primo regista-pedagogo, germinò appunto il ТИК, impresa privata che, nel quadro della riforma delle tipologie teatrali attuata dopo l'Ottobre, non venne nazionalizzata e chiuse dunque i battenti. Nel 1919 Sachnovskij aveva proposto così alle autorità l'istituzione di una nuova struttura di produzione scenico-drammatica. La proposta venne accolta e la nuova scena, denominata Gosudarstvenny pokazatel'nyj teatr (Teatro-Modello di Stato, GPT), rimase attiva fino al 1921. Quando la NEP ebbe nuovamente consentito l'apertura di sale e locali privati, Sachnovskij si dette da fare per raccogliere fondi, e nel 1923 riaprì il ТИК. Nel 1926, dopo la seconda chiusura del ТИК, sarebbe approdato al MCHAT, assumendone nel 1932 la vicedirezione artistica.

⁷³ Sul confronto che Lobanov avrebbe proposto nel 1938 tra questa edizione scenica del capolavoro gogoliano e quella realizzata dallo stesso Sachnovskij nel 1932 per il MCHAT, si veda G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15.

⁷⁴ P. A. Markov, *V. G. Sachnovskij*, «Teatr», 1976, 5.

⁷⁵ Cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 15, 17, 20. In particolare Zorina si riferisce alle dichiarazioni di Lobanov contenute nei documenti inediti raccolti nei *Materialy po istorii sovetskoj režissury* [Materiali di storia della regia sovietica], preparati periodicamente per uso interno dal Vserossijskoe teatral'noe obščestvo (Associazione teatrale panrusa, VTO), e relativi agli anni 1945-1946.

primo regista del Malyj teatr invitato al ТИК⁷⁶ – il Nel'kin interpretato da Lobanov nello stesso 1925 accanto ad Abdulov-Raspljuev.⁷⁷

In quello scorcio mediano del decennio vieppiù stringenti necessità economiche ed esistenziali resero così le peregrinazioni di Lobanov simili alla mappa dell'edificanda rete viaria sotterranea moscovita: fatto duplice capolinea alla stazione pedagogica della Sz e a quella attoriale del ТИК, a partire dallo stesso 1924 l'ansimante «moschettiere» condusse infatti per qualche anno contorte e convulse tratte registiche tra vari collettivi filodrammatici di fabbriche e aziende, dedicandosi «con ritmi di lavoro pressoché inverosimili» all'allestimento di spettacoli – non di rado graziati da fulminee “marchette” di attori famosi dei maggiori teatri della capitale – cui tuttavia, perfettamente consapevole della valenza di apprendistato indipendente che quelle esperienze gli offrivano, soleva riservare «un'enorme tensione di forze spirituali» e una «dedizione assoluta». Dunque un po' per strategia, e molto per necessità, quel continuo zigzagare pareva lasciare qualche traccia, e «ben presto in tutta Mosca cominciò a spargersi la voce che c'era un giovane regista di talento. Le proposte⁷⁸ piovevano una dopo l'altra».⁷⁹

Nell'autunno del 1926 la conformazione di quella singolare metropolitana teatrale subì così una ristrutturazione decisiva. In primo luogo, con la chiusura del ТИК di Sachnovskij (tipica impresa privata NEPPiana, e dunque soggetta a retribuzioni ondivaghe), il capolinea attoriale di Lobanov si trasferì al Gosudarstvennyj dramatičeskij eksperimental'nyj teatr pri Profklubnoj masterskoj (Teatro Sperimentale Drammatico di Stato presso il Laboratorio dei Circoli Sindacali, TSDS) organizzato e diretto da Volkonskij: sede certo meno prestigiosa ma più stabile, remunerativa e al contempo concepita come *summa* organica professionale del contesto filodrammatico entro cui egli continuava a condurre la propria apprezzata attività registica (con il che si semplificavano i tragitti e si riducevano le disomogeneità fra questa e il proprio mestiere, adesso almeno salariato, di attore). E soprattutto, proprio nel prediletto quartiere creativo della regia – Piazza Rossa

⁷⁶ Formatosi tra 1910 e 1913 presso il menzionato Studio di Fëdor Komissarževskij, antesignano del ТИК, e quelli condotti in privato dai grandi attori Kazimir Bravič e Pëtr Jarcev, Volkonskij aveva retto le sorti del ТИК nell'ultima stagione preottobresca, succedendo a Sachnovskij, sino alla sua chiusura. Dal 1919 al 1931 fu tra i registi del Malyj teatr, che diresse appunto a più riprese.

⁷⁷ Cfr. R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 158, dove ci s'informa altresì che nell'autunno del 1925 Volkonskij avrebbe chiamato i due «moschettieri» anche nella *troupe* del neonato Novyj teatr (Teatro Nuovo), il cui nucleo era costituito dai neodiplomati della Škola-studija pri Malom teatre (Scuola-studio presso il Malyj teatr), da lui diretto. Il contesto farebbe però supporre che Simonov confonda questo ricordo con le evenienze del coevo spettacolo diretto da Volkonskij al ТИК.

⁷⁸ Provenienti, beninteso, da strutture sostanzialmente filodrammatiche, o come si diceva allora «autoattive» [*samodejatel'nye*] [N.d.T.].

⁷⁹ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 16.

della Mosca artistica di Lobanov – egli poté intravedere l’inizio dei lavori per la costruzione di un terzo, principale capolinea, quand’anche... itinerante.

Simonov aveva infatti ricevuto da un gruppo di giovani attori della Šs, della Studija «Sinjaja ptica» (Studio «L’uccellino azzurro») e diplomandi del Central’nyj technikum teatral’nogo iskusstva (Politecnico Centrale di Arte Teatrale, CETETIS),⁸⁰ la richiesta di «mettersi a capo dell’organizzazione di un teatro»⁸¹ formato da loro. Iniziò così il percorso (manco a dirlo, travagliato) che avrebbe condotto al Teatr-studija pod rukovodstvom R. N. Simonova (Teatro-Studio diretto da R. N. Simonov, Tss).

Nei primi giorni di quell’autunno Lobanov fu invitato alla riunione fondativa del progetto, per conto del quale, nelle intenzioni di Simonov, egli avrebbe dovuto svolgere le mansioni esclusive di regista assieme ai vachtangoviani Rapoport e Viktor Švemberger,⁸² ai quali si sarebbe aggiunto in seguito l’allora diciannovenne Aleksandr Gabovič.⁸³

Alla riunione organizzativa tracciammo un piano d’azione: all’inizio avremmo lavorato come teatro itinerante, e in seguito, dopo aver mostrato i nostri spettacoli al pubblico teatrale moscovita, ci saremmo conquistati una sede. L’obiettivo era di condurre audaci lavori sperimentali, cercare nuove vie di sviluppo dell’arte teatrale. [...] Ma c’erano anche motivi ideali molto importanti per organizzare quell’impresa. Ci emozionavano

⁸⁰ Così a partire dall’anno accademico 1924/1925 era stato ridenominato il GITIS in seguito alla decisione di promuoverlo al rango parauniversitario, appunto, di Politecnico. La denominazione cambiò altre volte fino al 1935, quando l’Istituto, serbando il suo statuto, sarebbe tornato a chiamarsi GITIS.

⁸¹ Cfr. Ruben Simonov. *Tvorčeskoe nasledie...* cit., p. 81.

⁸² Una dettagliata scheda biografica sulla figura poco nota di Švemberger, ricordata soprattutto per la sua attività nel teatro di figura, ma già collaboratore letterario di Vachtangov nel primissimo Studio fondato dal Maestro nel 1915 insieme all’architetto, artista, scenografo, attore e docente Anatolij Ottovič Gunst (1858-1919), si può trovare online sul sito-archivio del Literaturnyj portal imeni Tamary Gadde (Portale letterario Tamara Gadde): <<http://gabbe.ru/index.php/ru/drams-tales/coms-friends-m/25-soratroniki-i-druzya/325-shvemberger-viktor-aleksandrovich>>, consultato il 27 ottobre 2016. Cfr. anche Ob 2, p. 53 (nota 68), dove si dà conto dell’allestimento della commedia di S. Gorodeckij e A. Kondrat’ev *Raskoldovannyj klad* (Il tesoro disincantato), realizzato da Švemberger nel settembre 1929 per lo Studio simonoviano, ancora in attesa della sua denominazione sociale definitiva. Cogliamo l’occasione per emendare il giudizio là imprudentemente esposto, ovvero che il taglio propagandistico dello spettacolo fosse dovuto più a scelta registica che non all’indole del testo, facendoci fuorviare dalla circostanza che fosse firmato da un poeta raffinato come Sergej Mitrofanovič Gorodeckij, già consorte letterario di Blok, e fino a pochi anni prima direttore della sezione letteraria del Tr. Le circostanze di quell’allestimento sono infatti chiarite da R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 85, e da noi riportate più oltre.

⁸³ Gabovič faceva parte del gruppo di giovani che, stando a Simonov, gli aveva avanzato la proposta originaria, e avrebbe militato in quel collettivo per tutti gli undici anni in cui il progetto si sarebbe sviluppato, dirigendone anche la sezione didattica. Nel 1939 Simonov, appena nominato primo regista del Tiv, lo volle con sé, e al Tiv sarebbe rimasto fino al 1956, svolgendovi però un’attività prevalentemente attoriale. Su Gabovič cfr. Ob2, p. 51; Ob3, p.133; Ob4, pp. 85-86; Ob5, pp. 82, 84, 85.

lo splendido lavoro degli attori della scuola di Stanislavskij, l'alta, virtuosistica tecnica registica di Mejerchol'd, l'eccellso addestramento corporeo degli attori del Kamernyj teatr [Teatro da Camera, КТ, N.d.T.], ma non vedevamo da nessuna parte un'applicazione sintetica di tutto quel che ci seduceva. A quella sintesi aveva mirato il defunto Evgenij Bagrationovič Vachtangov, e su quel cammino di assimilazione critica dell'esperienza dei vecchi maestri decise di mettersi lo Studio.⁸⁴

Il futuro Tss funzionò in modo informale e saltuario ancora per molto tempo, affrontando «condizioni incredibilmente dure»,⁸⁵ vuoi perché sin da quella riunione iniziale i fondatori convennero sulla necessità di provvedere a organizzarlo in modo tale che l'impresa risultasse meno effimera di altre consimili, vuoi soprattutto perché le condizioni oggettive dei suoi membri⁸⁶ non avrebbero comunque consentito passi più rapidi.

In uno degli *obrazy* precedenti abbiamo già trattato in modo abbastanza esaustivo la storia di quello Studio,⁸⁷ dedicandoci sostanzialmente ai suoi conseguimenti artistici.

Prima di ripercorrerla sotto una nuova luce focalizzata su Lobanov, non sarà inutile premetterle una succinta esposizione delle vicende tortuose che da quell'inizio avrebbero condotto, tre anni e mezzo dopo, al pieno riconoscimento legale dello Studio simonoviano.⁸⁸

Dopo quella riunione solo nel 1927 fu affrontata la questione del repertorio, e si decise di esordire con un adattamento scenico del romanzo-parodia di Sergej Zajaickij *Krasavica s ostrovo Ljulju* (La bella dell'isola Ljul'), curato in prima battuta dall'autore stesso, e poi ulteriormente emendato da Simonov.⁸⁹ La natura particolare del testo, fortemente caldeggiato da Simonov, consentiva ampie scorriere in direzione della «sintesi» spettacolare preconizzata, ma ben presto ci si rese conto che, stanti la complessità dell'impresa, il poco tempo a disposizione e l'assenza di una sede, si sarebbe dovuto organizzare un provvisorio apparato

⁸⁴ R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 81.

⁸⁵ Ivi, p. 88.

⁸⁶ «Di giorno gli studisti lavoravano e potevano provare soltanto la sera e di notte. Era dura anche per me: svolgevo un gran lavoro al Tiv sia come regista che come attore, recitavo quasi tutte le sere» (ivi, p. 85).

⁸⁷ Cfr. Ob2, pp. 48-56.

⁸⁸ Fonte principale di queste notizie è lo stesso direttore, che le espone per esteso in R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 83-86.

⁸⁹ Secondo l'attrice Ksenija Tarasova, però, Simonov lesse la pièce al collettivo «letteralmente il giorno dopo» la riunione iniziale dell'autunno 1926 (*A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199). Tarasova avrebbe vissuto l'intera parabola dello studio simonoviano, passando al Malyj dopo la sua chiusura (1936). Sulla paternità dell'adattamento scenico, si veda qui oltre la nota 105.

didattico che, come vedremo, poté peraltro avvalersi della collaborazione gratuita di alcune personalità artistiche di grande rilievo.

Nella primavera dello stesso 1927 Simonov era entrato come pedagogo e regista al CETETIS, e in estate, alla fine degli spettacoli di diploma, chiese e ottenne di utilizzare il teatro della struttura a vantaggio di uno Studio interno che integrasse il proprio nascente collettivo con un gruppo di neodiplomati. Alla fine dell'anno il teatro però fu chiuso, lasciando di nuovo il gruppo, per di più allargato, senza una sede.

Nel gennaio del 1928 lo Studio fu accolto dai conterranei dei genitori di Simonov (nato Simonyanc')⁹⁰ nella sala da concerto della Casa della Cultura dell'Armenia Sovietica, munita di un semplice palco nudo. «Soldi per preparare le scene non ne avevamo, e su mia proposta venne aperta una sottoscrizione interna fra i membri dello Studio; mettemmo insieme una certa somma, e in seguito ai donatori sarebbero state restituite le somme versate».⁹¹

A giugno lo spettacolo venne presentato una prima volta senza sipario né quinte, dopodiché una parte del gruppo manifestò apertamente la propria insofferenza per il ritardo con cui arrivava la sospirata «legalizzazione». Simonov dichiarò che avrebbe lasciato la direzione dello Studio. «Nel giardino della Casa della Cultura si tenne una riunione che durò tutta la notte. N. V. Pažitov⁹² mi convinse a non lasciare lo Studio e a continuare la grande impresa iniziata. Era già mattino quando ritirai la mia decisione».⁹³

In autunno il gruppo, nella speranza di acquisire crediti presso le autorità preposte, si risolse con riluttanza a confluire nella Studija pri Akademii chudoževstvennyh nauk (Studio presso l'Accademia di Scienze Artistiche), e Simonov si accollò anche la direzione di un cosiddetto «laboratorio teatrale sperimentale» per conto di quella borsa istituzione. Fu sotto quell'egida che il 6 novembre 1928 il collettivo poté ripresentare il suo unico spettacolo a un pubblico meno anonimo e più “influyente”, avviando un percorso di popolarità crescente che nell'anno successivo portò all'adesione di ulteriori, giovanissime nuove leve. Parvero essere così finalmente maturate le condizioni per spingere a uno stadio ulteriore il progetto e ampliare il repertorio: Simonov e Rapoport avrebbero posto mano a un altro lavoro di Zajaickij, *Gibel' Britanii* (La fine del “Britannia”), mentre a Lobanov sarebbe

⁹⁰ Cfr. Ob2, pp. 42-43.

⁹¹ R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 84.

⁹² Nikolaj Pažitov apparteneva al gruppo dei neodiplomati aggregatisi al costituendo TTS durante la breve permanenza degli studisti al CETETIS. Avrebbe militato nello Studio simonoviano sino al 1936, anno della sua chiusura, allorché entrò a far parte della *troupe* del Tiv, dove rimase per i restanti quarant'anni della propria esistenza. Volto noto al grande pubblico russo e sovietico degli anni Cinquanta e Sessanta per le sue frequenti partecipazioni ad adattamenti per lo schermo di grandi capolavori letterari e drammaturgici (*Molto rumore per nulla*, *L'idiota*, *Resurrezione*) o testi di fama universale (*Le dodici sedie*), svolse anche un'intensa e apprezzata attività pedagogica presso il GITIS.

⁹³ R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 85.

stato affidato il delicatissimo compito di iniziare gli studisti al repertorio classico, allestendo *Talanty i poklonniki* (Talenti e ammiratori) di Ostrovskij. Senonché un pubblicista membro dell'Accademia, certo A. Kondrat'ev che la direzione aveva appioppato al collettivo, «suggerì» a Simonov che «in quanto studio teatrale sperimentale, dovessimo propagandare le novità della vita contemporanea», e gli affibbiò *Raskoldovannyj klad* (Il tesoro disincantato), una pièce-libello destinata a promuovere una campagna di finanziamenti pubblici, da lui firmata insieme al poeta Sergej Gorodeckij. I due allestimenti preventivati furono posposti *sine die*. «Ci toccò lavorare alla pièce che promuoveva i prestiti allo Stato».⁹⁴ Forse però la “marchetta” sortì qualche effetto, visto che «lo Studio riuscì a rappresentare abbastanza spesso i due spettacoli. Cominciammo a raccattare qualche soldo, di cui avevamo assai bisogno. L'Accademia ci prestava il nome ma non ci dava una copeca».⁹⁵ E, soprattutto, visto che «nell'aprile del 1930 lo Studio fu registrato presso la Direzione delle imprese di spettacolo moscovite» con la sua denominazione definitiva e la qualifica di «itinerante». C'erano voluti tre anni e mezzo per far nascere il Tss. «Ormai eravamo un teatro [...], itinerante,⁹⁶ è vero, ma pur sempre un teatro. La parte più anziana della *troupe* cominciò a ricevere una paga (20 e 40 rubli al mese), e questo consentiva loro di dedicare tutte le proprie forze al teatro».⁹⁷

Quelle vicende certo concorsero a trasformare lo scorcio finale del decennio in uno dei periodi più duri e meno gratificanti della vita artistica di Lobanov, almeno se dobbiamo prestar fede alla sua biografia principale. I tre diversi versanti proposti da Sz, TSDs (ove, per i soliti motivi di cassa, si sobbarcò anche la noiosissima mansione di «membro del consiglio artistico-metodologico per l'elaborazione del materiale illustrativo per le lezioni» della scuola annessa) e dal futuro Tss – per non parlare delle perduranti deambulazioni tra questo e quel collettivo filodrammatico aziendale, che dopo la fondazione dello studio simonoviano avevano chiaramente «esaurito ogni potenziale di scuola registica» – cominciarono a presentarglisi negli aspetti più routinari.⁹⁸

Al Tss «spesso arrivava alle prove direttamente dagli spettacoli» del TSDs, e a volte «non faceva nemmeno in tempo a togliersi il trucco».⁹⁹

⁹⁴ *Ibid.* Cfr. qui sopra, nota 82.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Nel 1931 o 1932 al Tss sarebbe stato finalmente assegnato un edificio da ristrutturare in via Bol'shaja Dmitrovka. I lavori si protrassero a lungo, e solo il 20 novembre 1933 fu inaugurata la nuova sala, che disponeva di circa quattrocento posti (cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 22, 25, 35).

⁹⁷ R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 85-86.

⁹⁸ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 17-18.

⁹⁹ Ivi, p. 18.

Fu in quello stato di «letargo esteriore»¹⁰⁰ che Lobanov pose mano alle sue prime coregie professionali, risalenti al 1928. Peraltro fu proprio Simonov che, preoccupato per l'amico, suggerì a Zavadskij di esentare per qualche tempo Lobanov dalle mansioni didattiche più pesanti e, in attesa che si dipanassero i grovigli del futuro Tss, affidargli una regia "protetta" dalla sua autorevole cofirma di direttore: infatti la Sz già nel 1927 aveva ricevuto il via libera per costituirsi in ente produttivo con una denominazione parallela a quella poi assunta dal Tss: Teatr-studija pod rukovodstvom Ju. A. Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Ju. A. Zavadskij, Tsz). Lobanov confermò dunque con Zavadskij l'allestimento di *Ein besserer Herr* (Un signore perbene),¹⁰¹ commedia *boulevardier* di Walter Hasenclever, dove diresse fra gli altri Mareckaja e Rostislav Pljatt,¹⁰² futuri astri del Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca, TEMos) zavadskijano.¹⁰³ Il moderato successo dello spettacolo non dovette però recare eccessivo sollievo al coregista, se ancora un paio di anni dopo, in una lettera alla moglie, Lobanov avrebbe ricordato con qualche fastidio, sia pure espresso negli immancabili toni ironici, quel suo lavoro alla «pessima pièce»¹⁰⁴ dove l'autore di *Der Sohn* (Il figlio) aveva ormai nettamente derogato da forme, istanze e stilemi dell'Espressionismo teatrale, di cui era stato uno dei principali esponenti.

Sfrecciando sempre più affannato da un angolo all'altro di Mosca, in sovrapposizione alle traiettorie connesse al poco letificante semidebutto presso il Tsz, Lobanov affiancò dunque Simonov e Rapoport nella lunghissima gestazione, poc'anzi riepilogata, di *Krasavica s ostrova Ljulju*,¹⁰⁵ adattamento scenico del «romanzo da leggersi in viaggio» pubblicato sotto lo pseudonimo di P'er Djum'el' da Sergej Zajaickij, allora consorte letterario di Bulgakov e Leonid Leonov, dove si narrano

¹⁰⁰ Ivi, p. 17.

¹⁰¹ Cfr. Ob1, 76. Lo spettacolo del Tsz fu re-intitolato *Kompas* (Bussola, sia in tedesco che in russo), dall'allegorico cognome dei consorti Harry e Lia, protagonisti della pièce.

¹⁰² Diciottenne all'atto di costituzione ufficiale del Tsz, Pljatt faceva parte dello Studio già da un anno, e fu tra coloro che ne seguirono le sorti allorché nel 1936 uno dei primi *ukazy* di Keržencev ne dispose il trasferimento a Rostov sul Don, ove il collettivo zavadskijano avrebbe dovuto costituire il nucleo fondativo del Teatr im. Gor'kogo (Teatro Gor'kij). Dopo due stagioni Pljatt poté rientrare a Mosca, e fu assegnato alla *troupe* del Teatr im. Leninskogo komsomola (Teatro della Gioventù Comunista Leniniana, LENKOM), appena sorto dalla fusione forzata fra il Tss e altri collettivi. Tra 1941 e 1943 fu aggregato al Tr sfollato, e al ritorno nella Capitale si ricongiunse con Zavadskij al TEMos, dove avrebbe militato per i quarantasei anni che gli restavano da vivere. Su Pljatt cfr. Ob1, p. 76, 79-80, 81, 82.

¹⁰³ Sul TEMos si veda Ob1, pp. 78-83.

¹⁰⁴ G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 17-18.

¹⁰⁵ Riprendendo e ampliando quanto più sinteticamente esposto su questo allestimento in Ob2, p. 49, ne approfitteremo per emendare implicitamente anche alcune inesattezze in cui allora siamo incorsi: nella fattispecie, là attribuiamo la regia al solo Simonov, che inoltre, diversamente da quanto allora esposto, non redasse direttamente l'adattamento, ma pose mano a una versione per la scena già predisposta dall'autore.

le mirabolanti avventure di una combriccola di parigini che, ospiti di un banchiere, assistono dopo un lauto banchetto alla proiezione privata di un film in cui compare l'eponima, fascinosa fanciulla, e stregati da tanta beltà s'imbarcano senza indugio alla ricerca dell'isola remota ov'ella dimora nella finzione cinematografica, salvo scoprire, dopo aver circumnavigato il globo terracqueo tra naufragi, cannibali e maremoti, che l'interprete del film è la portinaia del loro anfitrione banchiere.

Avvalendosi dei preziosi contributi di un ventiduenne Igor' Moiseev¹⁰⁶ ancora alle prime armi coreografiche, chiamato a svezzare quella pattuglia di coetanei nell'arte della danza; del compositore del Tiv Nikolaj Sizov, che oltre a comporre le musiche originali s'industriò a reperire oltreoceano alcune delle primissime incisioni di blues, sulle cui dodici battute gli studisti provavano ad accordare eloquio scenico e movimenti non coreutici; e della grande Nadežda Lamanova,¹⁰⁷ già costumista di *Principessa Turandot*, che da brava nonna insegnava paziente agli studisti-pargoli l'arte del taglio e cucito, la regia adottò altresì procedimenti dichiaratamente ispirati al «Teatro-Festa» del capolavoro vachtangoviano: «noi stessi cambiavamo a vista le scenografie, scrollavamo le palme quando il vento soffiava “a buriana”, e facevamo ondeggiare “il mare”». ¹⁰⁸

Secondo Simonov le «pantomime» e i «procedimenti cinematografici» di cui la regia volle generosamente farcire il testo dell'adattamento scenico ne traducevano «il carattere satirico-pamphlettistico» nelle forme del «varietà eccentrico, avvicinandoci alla spettacolarità del teatro di rivista» basato sulla «splendida tecnica degli attori di varietà dell'Europa occidentale» e «dei teatri di piccole forme della scena sovietica». Una tale commistione di generi indusse il collettivo a dotarsi di «un apposito apparato didattico», fondato sullo slogan «creando imparare e imparando creare». ¹⁰⁹

Come scenografo prestò la propria opera Georgij Jakulov, protagonista di innumerevoli stagioni delle ricerche pittoriche russe,¹¹⁰ che piegandosi volentieri alle risor-

¹⁰⁶ Nel 1924, subito dopo il conseguimento del diploma presso quella che, fondata già nel 1773, è oggi la Moskovskaja gosudarstvennaja akademija choreografii (Accademia Coreografica Statale di Mosca, MGACH), e che allora recava la qualifica di Choreografičeskij tekhnikum (Istituto tecnico coreografico), il futuro patriarca della «coreografia popolare» sovietica era stato ammesso nella *troupe* del Bol'šoj. Nel 1937, grazie anche al forte sostegno di Molotov, allora capo del governo sovietico, Moiseev avrebbe fondato l'Ansaml' narodnogo tanca Sssr (Ensemble di Danza Popolare dell'Urss), poi celebrato in tutto il mondo come Moiseev Ballet.

¹⁰⁷ Stilista e designer di moda, già fornitrice ufficiale della Casa imperiale, dopo l'Ottobre collaborò con le avanguardie artistiche ponendo le basi per gli standard della nuova moda sovietica. Nel 1925 aveva ricevuto sessantaquattrenne il Grand-prix all'Esposizione Internazionale di Parigi.

¹⁰⁸ Così Ksenija Tarasova in: *A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199.

¹⁰⁹ R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 83-84.

¹¹⁰ Allievo del grande Valentin Serov, negli anni prerivoluzionari Jakulov fu con Michail Larionov tra i protagonisti del gruppo «Golubaja roza» (Rosa azzurra) e della più ampia cerchia orbitante attorno alla rivista «Mir iskusstva» (Il mondo dell'arte), presentando le proprie opere alle esposizioni inter-

se pressoché nulle dello Studio – tutti quei prestigiosi collaboratori prestarono la loro opera gratuitamente – insegnò ai ragazzi come «modellare cocodrilli di cartapesta e fabbricare palme di canapa e tela. Di notte, aiutati da Jakulov, ritagliavamo, tingevamo, incollavamo, in preda a un'autentica infatuazione».¹¹¹

A Lobanov, compatibilmente con le sue giornaliere peregrinazioni, fu lasciata piena autonomia nel lavoro degli attori sulle parti, arte nella quale Simonov ne riconobbe allora le «virtù magicamente ineguagliabili», inaugurando così una prassi di collaborazione «fondata su una completa fiducia e stima reciproche. Non riesco a ricordare un solo caso in cui durante il lavoro avessimo dissentito sia nella soluzione di uno spettacolo nel suo complesso che in quella di singole scene o nel trattamento degli *obrazy*. C'integravamo a vicenda. Per dirla con la lingua degli scacchi, Lobanov era sempre forte nelle aperture. Il mio compito era quello di finire la partita».¹¹²

Ricordando in retrospettiva quella congerie di concitate esperienze iniziali, ancora negli anni Sessanta Simonov avrebbe sostenuto che l'approccio a quel primo allestimento avesse forgiato l'essenza di tutta l'attività decennale del futuro Tss, e composto il viatico che «attraversando la storia di tutti gli spettacoli da esso prodotti, rimane corretto anche oggi».¹¹³

Nondimeno, la natura eccentrica dello spettacolo, rispetto alle esperienze sino allora maturate da Lobanov, dovette limitarne la portata del lavoro con gli attori-studisti a una qualche originale, quand'anche intensa,¹¹⁴ applicazione dell'unico contesto affine, ma già piuttosto remoto, in cui Lobanov si era imbattuto durante la propria formazione scenico-drammatica: le lezioni di Vachtangov alla Šs.

Con il nuovo decennio era però arrivato il sospirato riconoscimento del Tss, e le prospettive erano promettenti. Ma Simonov, manifestando in embrione quell'atteggiamento flessibile e prudente, né tuttavia remissivo, che avrebbe poi caratterizzato negli anni più bui la propria attività di direttore del Tiv,¹¹⁵ ritenne opportuno

nazionali da essa promosse, durante una delle quali strinse grande amicizia con Delaunay. Durante i primi anni della rivoluzione aderì a ricerche contigue a quelle dei futuristi e dei cubisti orfici, passando poi tra i seguaci del costruttivismo plastico d'indirizzo tatliniano, allorché s'intensificò il suo lavoro in ambito scenico (ove collaborò tra gli altri con Tairov, Prokof'ev e Djagilev), e risultando poi tra i più attivi esponenti dell'Obščestvo molodych chudožnikov (Associazione dei Giovani Artisti, solitamente abbreviato in OBMoCHU) e dell'Institut chudoževstvennoj kul'tury (Istituto di cultura artistica, INCHUK) fondato e diretto da Malevič.

¹¹¹ A. M. Lobanov. *Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199 (memoria di Tarasova).

¹¹² R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 158.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Ricorda Tarasova che alle prove di di *Krasavica s ostrova Ljulju* «Andrej Michajlovič ci proponeva soluzioni e trovate inattese, ispirate dal suo umorismo, suggerendoci *mizansceny* e sviluppando singoli brani dello spettacolo» (A. M. Lobanov. *Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199).

¹¹⁵ Cfr. Ob4 e Ob5.

consolidare l'impresa ufficialmente neonata procrastinando ulteriormente i due allestimenti preventivati dopo il successo di *Krasavica s ostrova Ljulju*, per inserire subito in repertorio un dittico del giovane Vladimir Deržavin,¹¹⁶ che fu accolto tra i coetanei studisti con il preciso compito di fornire materiali consoni all'esigenza di «propagandare le novità della vita contemporanea» già espresse nello sciagurato caso di *Raskoldovannyj klad*, senza però dovere accogliere, com'era accaduto allora, pressioni dall'esterno, e potendo al tempo stesso affidare l'elaborazione drammaturgica di quelle «novità», trattate su di un piano più generale, a energie creative generazionalmente fresche e schiettamente dedite a un'impresa artistica comune.

I testi di Deržavin, *My dolžny chotet'* (Noi dobbiamo volere) e *Na linii ognja* (Sulla linea del fuoco) costituirono un esempio mediano di «dramma senza soffitto», ovvero opere destinate a trattare conflitti personali e sociali nell'ambito dei luoghi di produzione e in relazione alla parola d'ordine dell'«edificazione del socialismo».¹¹⁷ Simonov si limitò a “proteggerne” gli allestimenti, presentati rispettivamente nel 1930 e nel 1931, affiancando il proprio nome a quello dei registi effettivi, ovvero Lobanov per il primo e Rapoport per il secondo.

Con il suo *My dolžny chotet'* Lobanov poté dunque festeggiare il compimento del primo decennio di multiforme attività teatrale regalandosi il primo lavoro intieramente realizzato per una scena professionale «riconosciuta». Ne sortì uno spettacolo «abbastanza interessante», sorretto da «tutta una serie di lavori attoriali riusciti»;¹¹⁸ ma proprio i toni attutiti di quei lavori, dettati da un afflato quasi sul'eržickijano – premessa di quello «stil quieto» che avrebbe contraddistinto la regia lobanoviana rendendola implicitamente antagonista al piattume e alla pompa che devastò la scena drammatica russa e sovietica nell'immediato dopoguerra – misero in ombra questo spettacolo rispetto a quello successivo di Rapoport, assai meno raffinato e più colorito, che valse al Tss l'incoraggiamento, ricordato da Simonov, di un autorevole critico come Viktor Ermans.¹¹⁹

Lobanov, però, contemporaneamente all'uscita di *My dolžny chotet'*, dopo oltre un anno di attesa, aveva finalmente ricevuto il via libera (e i 40 rubli mensili) per potersi dedicare alla commedia di Ostrovskij *Talanty i poklonniki*, con cui Simonov, si ricorderà, si era proposto di inaugurare una linea esegetica dei classici subito dopo l'esordio dello Studio.

¹¹⁶ Poeta allora ventiduenne che di lì a poco Gor'kij, al suo ritorno in patria, avrebbe preso sotto la sua ala protettiva, e che in seguito si sarebbe conquistato la fama di eccelso traduttore dei classici della poesia persiana.

¹¹⁷ Su questa tipologia drammaturgica e sulla sua contrapposizione al «dramma con soffitto», cfr. Ob1, p. 79 (nota 34) e Ob2, p. 50 (nota 55).

¹¹⁸ R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 85.

¹¹⁹ Cfr. Ivi, p. 96.

Quel lavoro avrebbe segnato l'autentico, irruente ingresso del Tss nel panorama teatrale moscovita e russo-sovietico contemporaneo, e posto una pietra miliare sull'accidentato, e per molti versi insidiosissimo percorso della regia ostrovskijana novecentesca. E a quell'allestimento ci volgeremo nel prossimo *obraz*, dedicato alle vicende ulteriori di Andrej Michajlovič Lobanov.

Omofobia nell'*Ariald*a di Testori

Strategie di rappresentazione e dissimulazione¹

Antonio Pizzo

Un saggio di Federica Mazzocchi ha riportato l'attenzione sull'*Ariald*a di Giovanni Testori e ha raccontato con cura la storia della censura che ha colpito sia la pubblicazione sia la messa in scena di Visconti.² La narrazione storica delle vicende all'origine del testo e la sua prima messa in scena sono anche l'occasione per rileggere il dramma alla luce di una più matura situazione degli studi di genere e ci permette, credo, di rilevarne alcuni meccanismi forse non molto palesi. In particolare, intendo verificare come nell'opera sia attivo un sentimento omofobo, di quali strategie drammatiche partecipi e in che modo contribuisca alla rappresentazione dell'omosessualità.

Iniziamo con il notare due elementi che la critica ha spesso messo in evidenza. In primo luogo, il testo fa parte della serie "I segreti di Milano" (insieme, ad esempio, alla raccolta di racconti *La Gilda del Mac Mahon*, e al romanzo *Il fabbricone*) e viene spesso definito «tragedia plebea», anche se si tratta di uno stile che l'autore abbandonerà nella produzione drammatica successiva.³

In secondo luogo si tratta di uno dei primi testi teatrali italiani in cui il tema dell'omosessualità è posto in chiaro rilievo e diventa anche elemento cardine della trama. In Italia non c'era stato molto. La figura dell'omosessuale non era certo sconosciuta nei prodotti d'intrattenimento ma era spesso marginale e utilizzata proprio in funzione di questa sua marginalità (come nel finale della *Dolce vita*). Certo Giò Staiano aveva pubblicato un romanzo esplicitamente gay, *Roma capovolta*, nel 1959, ma fu subito sequestrato. L'Italia di quegli anni era bigotta, sessuofoba e, nello specifico, omofoba, pertanto Testori mostrò un certo coraggio nello scrivere un testo che tematizza l'omosessualità. La specificità dell'*Ariald*a in tal senso emerge in modo chiaro nel confronto con la precedente e prima collaborazione che il drammaturgo milanese ebbe con Visconti. Scrive a tal proposito Federica Mazzocchi:

¹ Questo articolo è nato come intervento a un convegno "Biopolitiche tra antico e moderno. Corpi plurali, libertinismo e libertà" che si è svolto a Catania il 7 e 8 aprile 2016 e promosso dal Centro Interdisciplinare Studi di Genere GENUS dell'Università di Catania. Ringrazio in particolare Stefania Rimini per aver sollecitato il mio contributo e gli organizzatori per aver ospitato il mio intervento.

² Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Ariald*a 1960, Scalpendi, Milano 2015.

³ Cfr. Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano 1983, p. 60.

Il primo incontro avviene in occasione di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), film che ha come principale fonte letteraria alcuni racconti di Testori tratti dalle raccolte *Il ponte della Ghisolfia* e *La Gilda del Mac Mahon*, e per il quale Testori collabora, non accreditato, alla revisione dei dialoghi.⁴

Tra i fratelli protagonisti del film c'è anche Simone, il pugile, che per amore del denaro facile si prostituisce con l'ex pugile Duilio Morini.⁵ L'omosessualità in questo caso è marginale alla trama e serve unicamente per dipingere l'abiezione morale del personaggio: il riferimento quindi non vuole né descrivere la figura dell'omosessuale (comportamenti, relazioni, carattere, sentimenti) né discutere della condizione omosessuale nella società. Si tratta di un argomento accidentale nella trama, senza il quale la struttura del racconto resterebbe invariata.

Non è accidentale e nemmeno marginale l'omosessualità nell'*Arialdia*, bensì è tematizzata a diversi livelli. A prova di ciò propongo innanzitutto l'analisi prodotta dal procuratore della Repubblica Carmelo Spagnuolo che sequestrò l'opera (e sospese le recite), e che nella sua ordinanza mette in luce proprio la tematica omosessuale, ai suoi occhi tanto centrale da essere uno dei motivi fondanti per l'azione giudiziaria.

La morbosa passione di Eros che travolto d'amore per Lino piange sulla morte del giovanetto, proclamando una purezza di sentimenti che, riferita alla sua equivoca relazione, determina una situazione ripugnante e piena di storture.⁶

Andrea Pini così commenta:

Il procuratore pose sotto sequestro l'intero teatro, sospese immediatamente le recite e dispose il sequestro per oscenità del libro pubblicato dalla Feltrinelli, su tutto il territorio nazionale. La ragione di quella censura e di quelle denunce era proprio l'omosessualità manifesta del personaggio di Eros, fratello della protagonista Arialdia. In un'intervista dell'epoca al settimanale l'«Europeo», il procuratore, dopo essersi vantato di aver fatto sequestrare un'opera di Roger Peyrefitte, si espresse con queste parole: «un'*Arialdia* senza la figura di Eros, comunque con un Eros convinto della sua abiezione, potrebbe anche passare, ma un'anormale che esalta il proprio affetto degenerato ci ripugna, siamo nel campo dell'osceno più caratteristico». La goccia che fece traboccare il vaso pieno di bile del procuratore fu proprio che il personaggio di Eros non manifestasse alcun pentimento

⁴ Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti* cit., p. 15.

⁵ La storia del pugile che subisce le *avances* di Morini è a sua volta tratta dai due racconti *Dopo il match* e *Cos'è che vuoi?* all'interno della raccolta *La Gilda del Mac Mahon*.

⁶ Carmelo Spagnuolo (Procuratore della Repubblica), *Ordinanza di sequestro*, 1961. L'ordinanza fu pubblicata dal «Corriere Lombardo» del 25-26 febbraio 1961. Ringrazio Federica Mazzocchi che mi ha permesso di consultare il documento.

nei confronti della propria abiezione. Nella tradizionale drammaturgia bigotta, il personaggio omosessuale “doveva” suicidarsi, mentre l’innovatore Testori lo salvava.⁷

Il personaggio di Eros, quindi, descrive un omosessuale dichiarato, che non è marginale nella storia e che non è sanzionato con la morte. È indubbio che Testori, volgendo lo sguardo oltre i confini nazionali, avrebbe potuto attingere a un vasto catalogo di figure omosessuali o modalità di rappresentazione. Alla sua altezza storica esisteva una variegata produzione drammatica con temi e personaggi omosessuali.

Secondo Alan Sinfield l’omosessualità divenne un importante argomento di discussione e riflessione negli ambienti intellettuali e culturali tra il secondo e terzo decennio del Novecento, e in proposito ricorda una serie di opere di narrativa nelle quali se ne trova chiara traccia. Nella lista ci sono le allusioni alle relazioni tra giovani soldati in *Seven Pillars of Wisdom* di T.F. Lawrence, le mutazioni di genere nel protagonista di *Orlando* di Virginia Wolf, la figura di M. de Charlus in *La recherche* di Proust, la varietà di comportamenti sessuali in *Le Pur et l’impur* di Colette fino all’attrazione omoerotica di *Reflections in a Golden* di Carson McCullers.⁸ Le scene nordamericane e quelle britanniche avevano già visto esplicite allusioni all’omosessualità come in *The Green Bay Tree* (1933) di Mordaunt Shairp, oppure in *The Children’s Hour* (1934) di Lillian Hellman, fino a *La gatta sul tetto che scotta* (1954) di Tennessee Williams o *A Taste of Honey* (1958) di Shelagh Delaney. Insomma, quando Testori scrisse *L’Arialda* esisteva già una produzione narrativa, teatrale e cinematografica in cui l’omosessualità dei personaggi giocava un ruolo importante.⁹ Dunque dobbiamo supporre che un autore che aveva tutti gli strumenti culturali per essere aggiornato sulla rappresentazione dell’omosessualità disponesse di diversi esempi di svolgimento del tema, e che la strategia che utilizzò non fosse per nulla accidentale. Questa strategia nell’*Arialda*, oltre a fondarsi sui temi cari alla letteratura testoriana, seleziona una specifica modalità per la rappresentazione dell’omosessuale.

Partiamo dal modo in cui Testori descrive Eros, il personaggio palesemente omosessuale: sappiamo che si prostituisce (o lo ha fatto) per denaro, è un prossetta, organizza festini per clienti e prostituti (forse minorenni), produce e commercia materiale pornografico. Eppure di lui Testori dice che è «il più tragicamente

⁷ Andrea Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell’Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano, 2011, p. 38.

⁸ Alan Sinfield, *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven 1999 pp. 71-77.

⁹ Per una rassegna della produzione teatrale a tematica LGBT cfr. Alan Sinfield, *Out on Stage* cit., John M. Clum, *Still Acting Gay*, St. Martin Pres, New York 2000, Nicholas de Jongh, *Non in front of the audience. Homosexuality on stage*, Routledge, New York and London 1992.

pulito».¹⁰ E ribadisce il concetto quando scrive una sorta di *excusatio non petita* per descrivere il desiderio di Eros verso Lino nella scena finale:

EROS (*alzandosi e avventandosi sulla sorella*)

Ma con me sarebbe stato sempre un angelo! Non l'ho mai toccato! Non l'avrei toccato. Mai! Mai! [...]¹¹

Sono affermazioni che stridono con la descrizione che del personaggio fornisce lo stesso testo. Queste dichiarazioni d'innocenza sembrano voler condurre la relazione Eros/Lino nell'alveo sicuro del rapporto padre/figlio o maestro/allievo, al massimo in un orizzonte omosociale di cameratismo maschile privo di implicazioni erotiche; appaiono però deboli e prive di un chiaro fondamento nella descrizione della personalità del personaggio. Anche se Testori, in seguito, ha ribadito la sua personale aderenza a un modello che egli stesso definisce «paternità fraterna, o fratellanza paterna», chiaramente orientato alla de-sessualizzazione dell'attrazione omoerotica, qui non riesce ad essere convincente e appare addirittura ingenuo (troppo, direi) nel far deporre sul banco degli imputati davanti alla giura della morale borghese un testimone che però è già screditato e quindi inaffidabile.¹² Infatti il giudice non gli crede.

È evidente che Eros, fanatico assertore dell'impero del denaro, conquistato con ogni mezzo (costi quel che costi) agisce, inconsciamente, sotto la spinta di una tendenza morbosa (la gelosia per il maschio) caratteristica nella sua forma di deviazione sessuale, la quale comporta la concentrazione di affetti psicopatologici, platonici e sentimentali, in confronto di altro soggetto. Sicché in luogo di un sentimento capace di elevare l'animo si tratta di una manifestazione istintiva che la perversione suggerisce ed alimenta fino a quando, come nel costume di queste persone, non si determinino reazioni che suggeriscano altre alternative avvincenti e suggestive. Considerato che tali manifestazioni note nella patologia di questi casi sono considerate dagli scienziati come espressione sintomatica della omosessualità.¹³

Spagnuolo ha buon gioco a non vedere alcuna traccia della purezza che Testori vuole attribuire al personaggio e lo classifica, secondo una tradizione psico-patologica che ancora sopravviveva in Italia, come omosessuale, quindi perverso.

¹⁰ Testori in una lettera a Visconti del 6 ottobre 1960, ora in Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti* cit., p. 69.

¹¹ Atto, II scena 5. Giovanni Testori, *L'Arialda*, in *Opere (1943-1961)*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 2008, p. 909. Da ora in poi tutti i riferimenti al testo si intendono tratti da questa fonte e indicheremo solo atto, scena e pagina dell'edizione consultata.

¹² Luca Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Guanda, Parma 1993, p. 129. Per questa e altre fonti bibliografiche riguardo il tema dell'omosessualità per Testori, sono debitore di preziosi consigli a Federica Mazzocchi.

¹³ Carmelo Spagnuolo (Procuratore della Repubblica) ordinanza di sequestro, 1961, cit.

D'altronde quell'angelico amore che sembrerebbe dover guidare Eros non si manifesta in una relazione umana che appaia sufficientemente elaborata psicologicamente o almeno fondata su elementi narrativi forti. È una relazione che non ha sostanza, innanzitutto per il modo in cui l'amante è tratteggiato. Le poche informazioni su Lino vengono dagli altri personaggi. Arialda sembra farci capire che gli piacciono i bei vestiti e il denaro,¹⁴ mentre Oreste suggerisce che è vanitoso, gode nel vedere la sua faccia sui giornali e, come tutti i giovanotti, sogna una moto.¹⁵ Dovremmo inoltre supporre che non si faccia problemi a far sesso con un uomo, visto che in un dialogo con Eros, tra i prati e le siepi intorno a una cava, dove tutti s'infrattano a pomiciare e fare sesso, Lino prima chiede «Vuole che andiamo avanti?» e poi, quando Eros rifiuta, «Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?».¹⁶ Inoltre appare soltanto in un paio di scene durante le quali non mostra alcun particolare obiettivo e al massimo ci dà l'impressione di essere un po' tonto (o che faccia finta di esserlo) dato che nei due brevi dialoghi con Eros, in cui ha diciotto battute in totale, fa domande, come se non comprendesse nulla di ciò che sta accadendo. È un ruolo che manca di atteggiamenti deliberativi ed emozioni significative, psicologicamente inconsistente, in un contesto in cui tutti gli altri sono sempre attanagliati da un desiderio, da un obiettivo (per quanto semplice sia il personaggio, come nel caso di Quattretti, il figlio minore di Carminati). Per questa ragione, oltre naturalmente che per concedere qualcosa alla censura del tempo, Visconti ha buon gioco a eliminarlo: Lino, almeno restando al testo, è soltanto un oggetto nelle mani di Eros. Se Lino serve esclusivamente a definire l'oggetto del desiderio di Eros, può sparire come personaggio in scena e restare presente soltanto nelle battute degli altri personaggi che, come abbiamo visto, forniscono forse più informazioni su di lui dei suoi stessi dialoghi.

Il desiderio è certamente un elemento importante nelle dinamiche drammatiche dell'*Arialda*, dove quasi tutti sono presentati (prima o poi) alle prese con l'urgenza di soddisfare una passione o una bramosia. In particolare il desiderio dell'altro, la smania sessuale e l'amore carnale sembrano tra le energie più potenti del testo. Sul piano dello sviluppo narrativo, i desideri più rilevanti sono quelli dei due fratelli. Arialda ha provato forse un desiderio per il fidanzato, Luigi, la cui morte prematura ha come congelato e reso perenne una insoddisfazione che da sessuale diventa esistenziale. Eros desidera Lino ma rifiuta di concedersi quel piacere che ha dato (e forse anche ricevuto) ad altri. Arialda ha desiderato Luigi ed Eros desidera Lino; entrambi gli oggetti restano intoccabili per motivi che non sono mai chiari e incon-

¹⁴ Atto I, scena 3, p. 852.

¹⁵ Atto I, scena 4, pp. 859-860.

¹⁶ Atto I, scena 2, p. 826.

trovertibili. Certo, Luigi è morto, ma resta il dubbio del perché si sia votato (e abbia fatto votare la fidanzata) a questa ostinata castità. Eros, che è tanto spregiudicato nei suoi commerci, resta come impietrito e disgustato di fronte all'opportunità di godere del corpo di Lino. Il mancato raggiungimento dell'appagamento sessuale acquista nella strategia drammatica di Testori una valenza che va oltre l'intreccio narrativo e diventa simbolico. Se questo carattere era già emerso in altre figure di donne, come la Giovanna in alcuni racconti della *Gilda del Mac Mahon*, nel caso dell'*Arialdia* i motivi sono più evanescenti e certamente meno spiegati: restano all'interno dei personaggi, come una caratteristica che ne impregna la personalità. Arialdia accusa esplicitamente Luigi della propria disgrazia, ma Eros non accusa Lino di alcunché. Al contrario sembra autoaccusarsi (coadiuvato dalla sorella, per la quale il fratello è il secondo maschio – dopo Luigi – nella lista di coloro che le hanno causato un grave danno). I due colpevoli della vicenda sono Luigi ed Eros. Due maschi che innescano la tragedia e senza i quali il destino avrebbe potuto essere più benevolo. Sempre seguendo il discrimine del desiderio, possiamo riassumere il gioco drammatico in questi termini: Luigi (desiderato) è causa della tragedia di Arialdia perché l'ha lasciata incompleta e insoddisfatta condannandola a una vita senza piacere dalla quale lei cerca disperatamente di fuggire quando ormai forse è troppo tardi; Eros (desiderante) causa la tragedia di Lino perché lo avvia al piacere del denaro e della bella vita e gli regala una moto, l'oggetto desiderato che, una volta posseduto, ucciderà il giovane. In sostanza Luigi ed Eros si trovano accomunati come causa di destini tragici per i personaggi di Arialdia e Lino.

Delineato lo schema che vede Luigi ed Eros come agenti di destini tragici rispettivamente per Arialdia e Lino, proseguiamo ad analizzare le due relazioni. Quella tra Luigi e Arialdia è descritta secondo le direttrici del rapporto tra individui, caratterizzata da una colpa assoluta, irrimediabile, potremmo dire ontologica dell'essere. Emerge una condizione di incompletezza della persona, come se ci fosse qualcosa di sbagliato dal quale si può fuggire. Luigi è il «marciono», un maschio privato dei tratti peculiari della mascolinità, senza forza e soprattutto inutile per quanto riguarda la potenza sessuale; un maschio imperfetto che costringe, di conseguenza, Arialdia a essere incompleta. Gli effetti di questa relazione saranno misurati sul destino tragico dell'individuo (il personaggio individuale).

La relazione tra Eros e Lino è descritta secondo le direttrici morali e sociali della borghesia benpensante del tempo. Le descrizioni alle quali abbiamo fatto riferimento sembrano ricalcare gli stereotipi borghesi dell'omosessuale perverso e corruttore. Gli effetti di questa relazione si misurano sul piano sociale. L'evanescenza di Lino come personaggio infatti ci induce a considerare la sua figura meno in senso individuale e più come metafora sociale (la gioventù corrotta).

Testori presenta la figura dell'omosessuale (Eros) seguendo una strategia di realismo sociale (la stessa utilizzata per gli altri personaggi) e quindi lo dipinge in modo che coincida con la prospettiva piccolo borghese cattolica. Eros sembra clamo-

rosamente corrispondere alla figura di omosessuale che emerge dall'inchiesta sui cosiddetti "Balletti Verdi" a Brescia. I fatti di questo scandalo (e del conseguente processo) appaiono interamente nel testo (spaccio di droga nei balletti, tratta internazionale di ragazzi tra Italia e Svizzera, vendita di fotografie pornografiche).¹⁷ Testori, seppur in modo edulcorato, traccia proprio la figura temuta dalla comunità cattolica e viene conseguentemente censurato. Intorno a questa figura di omosessuale i dissidi (con Oreste, con Arialda, con il Carminati, con la Mina) sono sempre di matrice sociale e spesso economica.

Credo quindi che sarebbe ingiusto ritenere che il tema dell'omosessualità sia tanto vigorosamente posto nell'opera e allo stesso tempo acriticamente risolto con la presentazione dello stereotipo dei "Balletti Verdi". A parte l'omosessualità dello stesso autore, ci sono due momenti del testo, in particolare, che mi inducono a credere che il tema sia elaborato in modo più profondo.

Innanzitutto c'è un commento fugace ed evocativo di Angelo, che insieme ad Adele forma la coppia di innamorati alla quale – unico caso – l'autore concede un sentimentalismo sincero. Prima di uscire di scena e accorgendosi di Eros e Lino:

L'ANGELO Ecco. Li vedi? Altri disperati come noi. Dappertutto gente che piange... Ma perché, perché dev'essere così, la vita? Perché?

La coppia omosessuale è come se fosse riconosciuta per un comune dolore intrinseco dagli innamorati eterosessuali. Angelo e Adele sono anch'essi marginali nella vicenda e servono da controcanto ai traffici dei protagonisti. Sappiamo solo che il loro sogno d'amore piccolo borghese non può realizzarsi per cause economiche (manca il denaro). Ma è significativo che questo bozzetto patetico si rispecchi in quello di Eros e Lino. Credo che sia un invito a trovare nel testo qualcos'altro, oltre alla figura dell'omosessuale corruttore.

L'altro elemento è la decisione di Testori di consegnare l'episodio finale al pathos di Eros che piange la morte di Lino. Proprio il ruolo che aveva avuto un debole sviluppo nell'intreccio dell'intero dramma conquista invece il finale e sembra fare da base per la battuta finale di Arialda.

L'ARIALDA Va'. Ormai quel che doveva succedere è successo. Va' a casa. Va'.

La Mina esita un momento, poi si volta ed esce. L'Arialda chiude la porta: il rumore della serratura e quello del catenaccio cadono nel silenzio che solo il singhiozzo dell'Eros rompe di tanto in tanto.

L'ARIALDA E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché, se i vivi sono così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite. Venite.

¹⁷ Cfr. Stefano Bolognini, *Balletti verdi: uno scandalo omosessuale*, Liberedizioni, Gavardo (Bs) 2000.

Sul finale, e in questa battuta, l'opera mostra un tono tragico e struggente, lontano dal realismo crudo (e sono questi gli elementi che hanno indotto gli studiosi a definirla, come abbiamo visto, "tragedia plebea"). Ma in che senso si può parlare di tragedia? Attenendoci alla tradizione degli studi di drammaturgia (da Hegel fino a Lukács) possiamo riassumere che il dramma si svolge nell'ambito relativo della condizione storica dei personaggi, mentre la tragedia si consuma nell'assoluta disperazione degli individui di fronte a ciò che non possono comprendere.

La disperazione è posta come condizione esistenziale proprio per *Arialda*, che appare destinata a non essere soddisfatta (in nulla). È rappresentata come un personaggio a metà, sempre mancante di qualcosa, e che non potrà mai completarsi in alcun modo (economico, affettivo, sessuale).

Mi chiedo se esista la possibilità di trovare le tracce, già nell'*Arialda*, di questa disperazione tragica legata alla figura dell'omosessuale. La morte di Lino non ha alcuna funzione nella struttura del testo se non quella di acuire la disperazione di *Arialda* (che è il motore del dramma). Quindi credo che sia anch'esso soltanto un indizio da seguire, o meglio, una chiave d'ingresso.

Se la condizione omosessuale ci è indicata come tragica, bisogna che questa tragedia sia esistenziale e non solo una contingenza della realtà storica perché, come abbiamo detto, il dramma è storico ma la tragedia è assoluta. Se vogliamo credere a coloro che hanno percepito la tragedia nel testo, dobbiamo chiederci quali siano gli strumenti utilizzati da Testori per descrivere questa condizione assoluta dell'individuo.

L'idea di omosessualità come condizione tragica dell'individuo sarà posta da Testori, in modo chiaro, alcuni decenni dopo la composizione dell'*Arialda*. Proprio quando la società italiana si apre al movimento per i diritti degli omosessuali, Testori elabora esplicitamente una nozione di omosessualità come peccato in cui, secondo il dogma, la colpa è l'elemento fondante del cattolico. «È come se qualcuno mi avesse calcato il dito sulla fronte mentre nascevo: il segno dell'unzione e insieme il segno del male», affermava nel 1986; ribadiva «Vivevo la mia diversità come dannazione ed espiatione, come destino che non potevo accettare», nel 1991 e confessava «Ho accettato la mia omosessualità con dolore e disperazione» nel 1992.¹⁸

Unacolpachenoninfrangesololenormesociali,masoprattuttoildogmacattolicoedellaqualesi risponde soprattutto davanti a Dio, invece che davanti ai giudici. «Nella Chiesa la fermezza morale si accompagna al perdono [...] Sono sicuro che Cristo perdona; non sono sicuro di meritare io il perdono».¹⁹

¹⁸ Le affermazioni di Testori sono tratte dalle interviste rilasciate rispettivamente a «Europeo», 12 aprile 1986; a «La Stampa», 30 dicembre 1991 e 19 luglio 1992. Si veda inoltre il paragrafo intitolato «La mia maledizione» in Luca Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit.

¹⁹ G. Testori, «La Stampa», 19 luglio 1992.

Nel tentativo di leggere queste posizioni nell'*Arialda*, torniamo proprio alle parole del procuratore che aveva (a questo punto posso dirlo) inteso chiaramente i temi e le forme del testo e pertanto aveva ritenuto, dalla sua prospettiva omofoba, di applicare il potere censorio. Oscena, infatti, a sua avviso è anche la stessa protagonista quando è «incapace di dedicarsi ad altro uomo, perché nel suo intimo si sente avvinta dal giuramento prestato al fidanzato defunto; ricordo immanente al punto da avvertire la presenza del morto che, nel suo letto, disturba il suo riposo, e ne eccita i sensi». E altrettanto oscena è «l'invettiva patologica dell'*Arialda* contro il fidanzato morto che assume, in uno alle frenesie di Eros, sconcertanti aspetti di autentico turpiloquio».²⁰

Questa oscenità secondo il procuratore lega i personaggi *Arialda* a Eros e ciò m'induce a ritenere che Testori abbia nascosto il dissidio tragico interno alla condizione omosessuale (tragico perché assoluto) nel personaggio di *Arialda* e in particolare nell'incompleta relazione con Luigi.

Si tratta di una strategia che emerge non solo dalla rappresentazione della vicenda ma anche dalla struttura del dramma in quanto Testori utilizza gli occhi della storia (i tratti consueti dell'omosessuale nella società cattolica e borghese) per raccontare Eros; al contrario, il personaggio di Luigi emerge soltanto attraverso la soggettività dei ricordi di *Arialda* e di lui non sono restituite caratteristiche sociali, anzi viene marchiato da un termine («il marciono») che ne mette in luce le valenze simboliche. Il dissidio tra *Arialda* e Luigi è mostrato dal punto di vista interno alla tragedia. Luigi, il maschio debole, colui che è fisicamente inadatto al modello virile, privo di potenza sessuale e tutto orientato al sentimento (tiene legata *Arialda* a una promessa d'unione impossibile), sembra illustrare una prospettiva intima dell'omosessualità. Nella figura di Luigi, l'autore ha nascosto un sentimento di fallimento umano dell'omosessuale, ma questa operazione è realizzata mediante il punto di vista di un altro individuo, *Arialda* appunto.

Il personaggio di Eros è costruito secondo la matrice dell'omofobia conclamata e sopravvivendo si offre al giudizio della società borghese omofoba. Il personaggio di Luigi è costruito secondo la matrice della omofobia celata e morendo rivela l'introiezione dell'omofobia nello stereotipo del destino tragico.

Tommaso Di Giartosio ha messo in evidenza come lo studio della letteratura omosessuale debba necessariamente includere anche il discorso omofobo. Nelle sue parole, l'omofobia «è un elemento così pervasivo che [...] diventa impossibile parlare di amore omosessuale senza tematizzarla con forza».²¹ Il modo in cui Testori presenta l'omofobia diventa, quindi, anche la traccia più rilevante per analizzare la

²⁰ Carmelo Spagnuolo (Procuratore della Repubblica) ordinanza di sequestro, 1961, cit.

²¹ Tommaso Di Giartosio, *Perché non possiamo dirci. Letteratura, omosessualità, mondo*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 86.

tematica omosessuale del testo. L'autore dissimula un discorso privato sull'omosessualità e sull'omosessuale all'interno del personaggio "invisibile", nel "fantasma" di Luigi. È un personaggio portatore di un "errore" ontologico, di natura. Ma è anche il motore primo di ciò che accade perché rappresenta l'ossessione primaria della protagonista e le parole del testo lasciano supporre che, se questa "fame" di Arialdalda fosse stata soddisfatta, la tragedia non avrebbe avuto luogo. Proprio il modo in cui Testori costruisce il meccanismo dell'opera induce a ritenere che la possibilità di una "soddisfazione" sia fuori dal campo delle probabilità. La morte di Luigi colloca la sua funzione in un universo assoluto, e rende l'insoddisfazione una condizione ontologica di Arialdalda.

Per questo ritengo che la condizione omosessuale (e l'omofobia intrinseca, inevitabile per i ritardi della cultura italiana e la repressione cattolica) non siano descritti solo nel personaggio dell'omosessuale (Eros) ma anche (in una prospettiva più intima) nel meccanismo stesso del testo. Nella relazione tra Arialdalda e Luigi si cela la condizione omosessuale, seguendo una pratica di mistificazione e travestimento che è patrimonio della cultura omosessuale, a partire certamente da *The Importance of Being Earnest* (1985). La pratica del "bunburying", inventata da Wilde per Algernon per indicare la personalità celata e i comportamenti libertini del protagonista è anche diventata un rimando alla criptazione del discorso omosessuale con mistificazioni che lo lasciano trasparire soltanto se sottoposte a una de-criptazione interna alla cultura omosessuale.

Mentre *L'Arialdalda* si propone al pubblico e alla censura come discorso sociale e storico sulla condizione umana della borghesia del tempo, cela una riflessione tragica e intima sulla condizione omosessuale scevra da qualsiasi considerazione socio-economica. Il testo nella sua interezza, ma soprattutto nella triade Luigi-Arialdalda-Eros, descrive la condizione omosessuale come irrisolvibile e lacerata anticipando posizioni che Testori dichiarerà ben più tardi. L'omosessualità non è un errore perché immorale o socialmente riprovevole, ma perché è ontologicamente incompleta. Il desiderio (affettivo e erotico) è irrinunciabile e allo stesso tempo impossibile perché coincide con il peccato.

La questione dell'omosessualità nell'*Arialdalda* non può essere analizzata all'interno di un discorso che si concentra su questioni come la purezza o, al contrario, la sensualità dell'amore di Eros per Lino. Il binarismo puro/impuro è inevitabilmente impostato da un punto di vista etero-normato, e comunque di natura morale esterna. Se invece restiamo all'interno dell'opera, e utilizziamo strumenti forgiati nell'analisi della letteratura omosessuale; se verifichiamo i passaggi nascosti nella struttura del dramma, e facciamo entrare nel campo d'indagine omosessuale anche i personaggi di Luigi e Arialdalda, la "purezza" del desiderio passa in secondo piano. È invece la possibilità di soddisfare questo desiderio (in qualsiasi modo) che viene messa in discussione. L'autore descrive un desiderio d'amore e di appagamento sessuale che in se stesso non potrà mai venir soddisfatto, perché la macchina desiderante è

“difettosa”. Qui sembra delinearsi in termini più precisi la natura di tragedia cattolica in cui si manifesta un peccato originale da antico testamento (irredimibile). La nozione testoriana dell’omosessuale sembra incarnare questa tragedia riuscendo, allo stesso tempo, a mantenere i canoni del realismo sociale e storico.

Il dramma dell'umiliazione

La Merda di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano,
un successo internazionale (2010-2016)

Laura Mariani

Nota preliminare

La Merda di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano è forse lo spettacolo italiano più visto al mondo in questo primo squarcio di millennio: il primo frammento è stato presentato a Udine l'11 settembre 2010, la versione definitiva ha debuttato al Teatro i di Milano il 29 marzo 2012, ha attraversato innumerevoli piazze in Europa, America del Nord e del Sud, Australia (come si vede dalle cartine disegnate da Maria Vittoria Mariani) e sta per approdare a Vancouver e a Parigi. Al Festival di Edimburgo del 2012 ha fatto incetta di premi: Fringe First Award for Writing Excellence a Ceresoli, The Stage Award for Acting Excellence a Gallerano (la prima italiana a conquistarlo), Arches Brick Award for Emerging Art, Total Theatre Award for Innovation (nomination), Edinburgh Fringe Sell Out Show.¹ Il testo è stato pubblicato in doppia versione – italiana e inglese – nel 2012 (Oberon Books, London) ed è stato tradotto finora in greco, danese, ceco, spagnolo, gallego, portoghese, francese e tedesco. Silvia Gallerano lo ha interpretato in italiano e inglese e si accinge a recitarlo in francese, mentre si lavora alla versione cinematografica. L'interesse del pubblico è vivo ovunque; la critica ha risposto con entusiasmo, ma in Italia nessuna delle firme più autorevoli della stampa ha manifestato l'attenzione dovuta. Ceresoli e Gallerano parlano di «sottile e persistente censura».

La Merda tratta di questo. Una giovane donna, afflitta da problemi estetici e in attesa di un provino per una pubblicità televisiva, racconta stralci della sua vita (il verbo è di comodo), per lo più drammatici ma con aspetti buffi: il rapporto anche allegro con il padre suicida e quello di routine con la madre teledipendente; la prima esperienza sessuale con un portatore di handicap; il provino come motore scatenante di ricordi, rabbia, sogni, colloqui reali e immaginari; i rimandi patriottici, dalle camicie rosse garibaldine alla Donna nuova di primo Novecento, alla Resistenza. Non ha nome e non ha abiti: Lei sta appollaiata su uno sgabello, nuda.

¹ In Italia *La Merda* ha vinto il Premio della Critica 2012 come Miglior Spettacolo, il Premio dei Giornalisti Giovani Realtà del Teatro, il Premio del Pubblico Giovani Realtà del Teatro.



Fig. 1. Planetario

Australia (Adelaide), Brasile (São Paulo, Bela Vista, Paraguacu Paulista, Pompéia, Guáira, Barretos, Miguelópolis, Guariba, Mococa, Sao Jose dos Campos, Mogi Guacu), Canada (Vancouver), Usa (San Francisco), Svizzera (Lugano).

Ho visto per la prima volta *La Merda* (secondo studio) nello spazio raccolto del Teatrino degli Illusi di Bologna.² Non mi è piaciuto per tre motivi: mi è sembrato troppo legato alla cronaca, in quel 2011 afflitto dalle “Olgettine”; non ho capito la scelta della nudità e ho provato disagio, anche perché stavo proprio a due passi dall’attrice, che conoscevo; la vicinanza ingigantiva i movimenti del viso e amplificava la voce, causando un disagio ulteriore. Queste riserve si sono rapidamente cementate in un pregiudizio che ha condizionato tutta la visione. Una riprova, se ce ne fosse bisogno, di quanto lo sguardo possa essere influenzato da elementi in parte estrinseci allo spettacolo in sé, riguardanti l’orizzonte di attesa dello spettatore e le sue stesse fragilità: legate, nel mio caso, all’insofferenza nei confronti del berlusconismo come dell’antiberlusconismo, alla nudità e alla provocatorietà del titolo stesso. Ma non ho dimenticato lo spettacolo e sono rimasta colpita dai suoi successi: segno inequivocabile che intercettava qualcosa di molto sentito e sapeva esprimerlo. Lo studioso non può non interrogarsi: tanto più se crede nella pluralità

² Il Teatrino degli Illusi era un ex cinema a luci rosse, divenuto per un breve periodo spazio per cabaret, concerti jazz e spettacoli di giovani artisti, attualmente chiuso. *La Merda* era inserito nel programma del Festival internazionale Gender Bender.



Fig. 2. Europa, a partire da Torino

Danimarca (Copenaghen, Aalborg), Francia (Bataville), Germania (Berlin), Italia (Alba, Asti, Azzano, Bari, Belluno, Bologna, Bolzano, Brescia, Cadelbosco, Cagliari, Campobasso, Cantù, Cascina, Castrovillari, Catania, Collegno, Cosenza, Crema, Enna, Firenze, Gavorrano, Genova, Gubbio, Lecce, Lumezzane, Macerata, Massa, Milano, Montemarciano, Montescudo, Napoli, Palermo, Pergine, Pescara, Piancastagnaio, Ponteranica, Rimini, Roma, Salerno, San Lazzaro, Sassari, Scansano, Sesto Fiorentino, Soliera, Tivoli, Torino, Tortoli, Ugnano, Vasto, Venezia), Lituania (Vilnius), Portogallo (Lisbon), Scozia (Glasgow), Spagna (Madrid, Ribadavia, Ourense), Gran Bretagna (London, Edinburgh, Birmingham, Brighton, Bristol, Mancheater, Jersey Island).

dei teatri, tanto più in tempi in cui questa antica “struttura di civiltà”, offuscata da forme di comunicazione ben più imperiose, sembra destinata a rivolgersi a poche facce, sempre le stesse.

Nel febbraio 2016 ho rivisto *La Merda* al Duse di Bologna: un teatro all’italiana stracolmo in platea e in prima galleria (778 posti). Dopo cinque anni lo spettacolo era lo stesso ed era un altro: non solo perché nel frattempo Ceresoli e Gallerano hanno continuato a lavorare di cesello, ma perché nelle nuove condizioni – uno spazio che creava un tipo diverso di prossimità e l’allontanamento dalla cronaca italiana – manifestava qualcosa che prima non avevo visto: la capacità di accogliere l’umano, tutto l’umano, senza giudicarlo, e l’invenzione di un linguaggio potente, *people* e arte. Il flusso di coscienza si era accomodato in una forma quasi da

concerto rock e il senso si era spostato: in primo piano non c'era più la società dello spettacolo, con i suoi effetti perversi e scontati, e nemmeno la follia della nazione, ma la tragedia universale dell'umiliazione, grande anche quando riguarda vittime senza gloria.

Andavano analizzate le ragioni del perdurante successo come della censura sottile nei confronti dello spettacolo: uno spartiacque nel percorso di Ceresoli e Gallerano, un *unicum* nel panorama non solo italiano e, soprattutto, un esempio vigoroso di Grottesco contemporaneo: dove l'artista può essere "sincero", senza rinunciare al confronto con l'altro scenico, e coniugare «un impatto comunicativo popolare» con l'«esercizio di una "crudeltà" che ripropone e sfida i più drammatici temi» del nostro tempo.³

Ceresoli, l'arte del fare, scrittura e visione

Un autodidatta che fa il mestiere di scrivere, avendo un orizzonte letterario prima che teatrale, così si definisce Cristian Ceresoli. Nato vicino a Bergamo, in un contesto «povero di stimoli», dice di aver preso dalla provincia «una profonda tristezza, un grande disadattamento».⁴ Diplomatosi in Ragioneria, non ha frequentato l'università e ha scoperto il teatro quasi per caso, dopo anni caotici. Si è formato in un suo «particolare laboratorio» durato sei anni (2004-2010), attraverso la lettura, l'ascolto, l'esperienza fisica: autori e libri mai abbandonati (cita Pasolini, il Vecchio e il Nuovo Testamento, *Ulisse* di Joyce, *Viaggio al termine della notte* di Céline, *Ho servito il re d'Inghilterra* di Hrabal); molto studio per darsi delle basi linguistiche, metriche e non solo; ore e ore in compagnia di Bach, «soprattutto attraverso il filtro di Glenn Gould»; due anni di esperienze «folgoranti» presso il Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards, a Pontedera (*training* e lavoro sui canti con Richards e Mario Biagini). Poi, i primi spettacoli in collaborazione con Antonio Pizzicato, regista, compositore e performer della voce: *Voce Sola* (dove Ceresoli dà vita a un Edipo contemporaneo, anche per il bisogno di fare i conti con la figura paterna) e *Canzoni d'amore feroci* (che spazia da Ovidio a Celentano), fino alla *Ballata dei Poveri Cristi* (premio Eti/Cei Teatri del Sacro 2009), che si chiude con il finale scioccante di un Cristo crocifisso tornato improvvisamente bambino, dove Silvia Gallerano entra da protagonista.⁵

³ Antonio Attisani, *L'attore sincero nel secolo grottesco*, in Aa Vv, *Actoris studium. Album #2*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 3-24.

⁴ Cito dall'intervista che ho fatto a Ceresoli a Roma il 25 luglio 2016: qui e per l'intero paragrafo, ove non diversamente indicato.

⁵ Lo spettacolo, dedicato «ai bambini bombardati in Palestina», ha poi preso il titolo di *Dolorosa*. Già in questi primi spettacoli Ceresoli lavora intrecciando letteratura, musica e teatro, cultura alta e cultura popolare.

Ceresoli l'ha ammirata anni prima, da spettatore, in *Assola. Elogio della solitudine* (menzione speciale del Premio Scenario 2003), uno spettacolo tutto di Silvia Gallerano, in tre movimenti. Nel primo è una single che vive in un monolocale di Milano, una figura drammatica e comica al tempo stesso, «molto tenera» anche a causa della voce strozzata, tremante, al limite del pianto. Lui è colpito dal modo in cui Silvia canta – un canto d'attrice che è anche un dire – e dalla sua «maschera vocale»: un'espressione, questa, che ritorna nel gergo teatrale dei due artisti. Dal desiderio di lui di dar vita a un'opera per quell'attrice e dal bisogno di lei di dare parole a quella voce muove il percorso che porta a *La Merda*: qui l'autore fa cominciare la sua biografia artistica .

«Si comincia a concepire la storia di un essere umano, che assume il modello televisivo di Maria De Filippi per conquistare un'identità propria e cerca di diventare adulto lottando per farcela. Lei non vuole avere successo, vuole farcela». Riuscire a fare qualcosa della propria vita: su questo nodo continuano a costruirsi tanti destini tragici, a cominciare dal commesso viaggiatore Willy Loman in uno dei classici del Novecento; e insieme c'è l'aspetto, squisitamente contemporaneo, di una celebrità da perseguire a tutti i costi, puntando sul personale e non sulle competenze.⁶ Ceresoli e Gallerano lavorano anche sulle proprie autobiografie: esperienze che riguardano «un certo processo di umiliazione, per l'impossibilità di raggiungere il modello di uomo e di donna che ti è stato proposto, un affanno dell'adolescenza e della prima età adulta». La società dello spettacolo si configura così come condizione data, una “normalità” ineludibile o quasi, mentre il contesto nazionale si dilata fino a diventare globale. D'altro canto, uno dei punti di forza del testo consiste proprio nella capacità di «avere tanti scenari problematici di riferimento senza chiudersi in essi».⁷

La Merda nasce «senza una scaletta, né un tema, nulla, ma la tecnica è chiara»: flusso di coscienza. Silvia Gallerano consegna a Cristian Ceresoli i suoi contributi come brani di diario; lui scrive, trasfigura i ricordi di entrambi e li mescola, «muove continuamente il testo e Silvia legge». I ruoli sono definiti ma il rapporto fra scrittura e recitazione, fra lavoro individuale e lavoro comune è serrato e continuo. Ceresoli produce trenta-trentacinque minuti di testo, insieme scelgono i primi dodici minuti, i meglio lavorati, e li presentano a Udine. Vincono due premi e mille

⁶ Si pensi alla mediatizzazione del privato proposta dal *Grande fratello*: a come vengono scelti i partecipanti, alla loro quotidianità in una casa dove entra solo la telecamera della Tv, al loro stato di sovrereccitazione, tra urla, entusiasmi e lacrime. Sembra un esperimento di laboratorio con cavie umane

⁷ Cito Eleonora Fuochi che nella sua tesi di laurea propone molti riferimenti: da Artaud a Barthes, da Baudrillard, Deleuze e Guattari a Debord, con un accostamento privilegiato alla *Nausea* di Sartre (*Parola nuda e parola rituale. Analisi de La Merda di Cristian Ceresoli*, relatore Marco Antonio Bazzocchi, Università di Bologna, 2014-2015). Si ricordi anche Dominique Laporte, *Storia della merda*, Multhipla, Milano 1979.

euro, che serviranno per presentare il frammento di spettacolo autoprodotta. Dagli abbondanti materiali accumulati (due ore e mezzo) nascono il Primo studio, con una struttura e una durata che si sono mantenute (cinquantacinque minuti circa), e il Secondo studio, dopo che Silvia ha lavorato autonomamente al testo.

L'intuizione estetica della nudità, avanzata dall'autore, si materializza a Udine: «mancavano pochi secondi, stavano per darci il via, Silvia aveva una maglia di Baggio, della nazionale italiana, mentre il resto del corpo era nudo, ha deciso di toglierla». È una scelta che incide sulla lettura del testo e sulla storia dello spettacolo, provoca il pubblico e non è la sola. Ci sono altri elementi potenzialmente disturbanti, come quello in cui Lei racconta di essersi sentita costretta a esaudire la richiesta sessuale di «un handicappato». Qui entra in gioco il *politically correct*, un problema legato anzitutto alla parola, anche se sono proprio i diretti interessati a metterla in crisi, usandola nella vita: «Tra noi ci prendiamo in giro: "Handicappato, ti muovi?" Ci ridiamo su. L'autoironia ci fa bene», dice Bebe Vio». ⁸

Non sempre la scena viene accolta nella sua complessità, andiamo in un terreno difficile dove si libera anche il linguaggio. Un certo tipo di sinistra ideologica è preoccupata dall'uso del termine handicappato ed è molto spaventata dal fatto che questo disabile è anche un maschio che attua un sopruso. Questo è un punto della partitura emerso in un flusso di scrittura, che è diventato un campo di battaglia per mesi: virgole, vocali, consonanti... Fino alla chiusura del testo e all'inizio del lavoro di Silvia che entra nel vivo, sostiene fino in fondo, a qualsiasi costo, quel che è scritto. Noi poi, fuori dall'opera, abbiamo un grande rispetto per questo argomento. Ci sono state molte persone vicine ai disabili, i disabili stessi che si sono molto divertiti, hanno letto in modo leggero questo momento.

Grazie allo stretto lavoro in coppia e alla bravura di Silvia Gallerano, *La Merda* è legato indissolubilmente a lei, diventa "altro" nella messinscena brasiliana e in quella danese. ⁹ E tuttavia il testo possiede una forza autonoma, che si manifesta alla sola lettura: giustamente, dunque, Ceresoli ne rivendica la qualità letteraria. Ha fatto leva sulla rabbia e su un linguaggio originale, sofisticato e popolare al tempo stesso. Ha creato una composizione in tre movimenti musicali: *Le Cosce, Il Cazzo, La Fama* e un controtipo, *L'Italia*. I primi due hanno stessa struttura e «un finale volutamente più che simile, non un ritornello ma un refrain»: lo stesso urlo – «Sono io, io, ioooooooooo» –, lo stesso tipo di crescendo, una cosa difficilissima per l'inter-

⁸ Cfr. Aldo Cazzullo, *Bebe Vio, olimpionica senza gambe e braccia: «Non chiamatemi poverina. A volte la compassione è peggio dell'indifferenza»*, «Corriere della sera», 16 ottobre 2016.

⁹ «Solo Gallerano è stata in grado, fino a oggi, di fare in autonomia», precisa Ceresoli: in Danimarca Danica Curcic è stata «brava ma era molto seguita dal regista» Simon K. Boberg (gennaio-febbraio 2015); a San Paulo del Brasile Christiane Tricerri, che si è anche diretta, ha fatto «una copia dell'interpretazione di Silvia» (luglio-agosto 2015).

prete perché al settanta per cento ci sono le stesse parole». Nel terzo movimento «c'è una ripresa che rimanda al secondo, come se fosse una scrittura musicale a ondate, tecnicamente e anche contenutisticamente». Il finale – sette minuti – è soprannominato «il calvario»: una «scrittura sincope», che crea uno scarto e insieme fa esplodere tutti gli elementi presenti nei minuti precedenti. Un monologo che Gallerano interpreta magistralmente, quello per cui nella motivazione del Premio della critica si è fatto il nome di Artaud: i frammenti della vita di Lei, gli oggetti come le emozioni, stanno nella merda, che non è peggiore dei sentimenti che prova. Scelta la forma del flusso di coscienza, Ceresoli immette nella partitura musicale un parlato assolutamente quotidiano, capace persino di accogliere l'inno di Mameli, teatralizzando con accortezze semplici il modo di comunicare contemporaneo di una giovane alfabetizzata non colta: sembra quasi la trascrizione/traduzione di una testimonianza orale. In certi momenti, quando Lei parla con qualcun altro, le parole si interrompono come accade nella vita, restano sospese, si ripetono, fanno discorso senza badare alla sintassi. Dalle parole smozzicate a quelle urlate, dalle accelerazioni ai lunghi silenzi, il flusso non prevede a capo: si cambia pagina quando si passa da un movimento all'altro e non c'è stacco per il controcanto finale. La punteggiatura si muove fra due estremi: per una pagina intera e più abbondano le virgole ma non c'è nemmeno un punto, perché Lei non riesce a fermarsi; in altre parti c'è il punto dopo ogni parola. Anche i corsivi sono «più musicali che di senso», perché il piano del narratore e quello del personaggio si intreccino in modo liquido e insieme regolato. Poche e scarse le didascalie, in modo che ogni interprete trovi le sue soluzioni originali passando attraverso la fatica. Solo la prima didascalia, più lunga, dice qualcosa dello spazio in cui si trova Lei; le successive riguardano la voce, i suoi cambiamenti, i tempi.

Va sottolineato il fatto che la traduzione inglese (nonché la registrazione video di un frammento) è iniziata in una fase di lavoro del tutto aperta, avvalorando il carattere transitivo della scrittura teatrale e il suo potenziale metamorfico.¹⁰ «Con Silvia abbiamo deciso di azzardare una traduzione basata sulla metrica e sulla musicalità italiana», dice Ceresoli, che parte dall'americano «introiettato negli anni Ottanta in provincia». Qualunque linguista li avrebbe sconsigliati, invece proprio questa scelta ha permesso di «costruire una lingua altra, come l'inglese permette spesso di fare», creando «una struttura del verso» che ha facilitato l'interpretazione. Le frasi dunque sono un po' più lunghe di quanto consentirebbe una traduzione ortodossa, tornano alcune parole italiane, si conservano gli errori presenti nella versione originale: «come se ci fosse una mappa sotto il primo livello di scrittura», fatta di

¹⁰ Si potrebbe dire che il testo è nato muovendosi sulle ruote, riprendendo il titolo di un libro di Claudio Meldolesi e Renata M. Molinari: *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007. Nella versione inglese manca il pezzo dedicato alla madre.

immagini oltre che di suoni, tesa fra essenzialità e ricchezza formale. Una struttura stratificata che si ispira ai Vangeli, alla loro capacità di parlare a tutti in modo incisivo: «una forma di lallazione, questo è molto importante non perderlo nella traduzione».

La prima traduzione non funziona. Ceresoli chiede a un'attrice italiana che lavora da anni a Londra di leggere il testo ad alta voce, interpella anche un'insegnante italiana e infine un attore italiano che vive a New York da vent'anni. Lui e Silvia Gallerano fanno una settimana di residenza a Brighton per testare la traduzione, prima di andare a Edimburgo: lei recita davanti a spettatori di madre lingua che non conoscono il testo (compresi alcuni artisti come Tim Crouch, spinto dalla curiosità e dal desiderio di conoscere *La Merda* dopo averne visto un frammento video). Nel frattempo Ceresoli continua a fare «interventi sostanziali di raffinamento. Un processo lungo, articolato, meticoloso che si ripete a ogni traduzione: vengono avanzate richieste precise e dettagliate e il risultato viene attentamente controllato e verificato, l'obiettivo prioritario è mantenere la stessa musicalità». Alla fine con Ceresoli, che pure conosce bene l'inglese, lavorano alla traduzione in cinque: «una fatica immane», sempre col pensiero all'interprete e all'originale, per salvare la metrica insieme ai vari «cioè, ecco, ma...».

«Niente può essere fatto come se fosse stato già fatto», il tempo del teatro è il presente. Il confronto con altre lingue, con pubblici tanto diversi, tiene vivo il carattere evenemenziale dello spettacolo: «Il testo già dal primo studio era quello, le luci erano quelle e così il resto» dice Ceresoli, eppure è «cambiato tanto; era molto dialogico, adesso ha bisogno di distacco». La questione riguarda soprattutto l'attrice ma coinvolge anche l'autore: sia per la maniacalità con cui continua a interrogarsi sull'opera – adesso, per esempio, in relazione alla traduzione francese¹¹ – sia per l'attitudine intensamente partecipativa con cui segue lo spettacolo.

C'è il perfezionismo insieme al godimento della propria produzione. E c'è l'eco incredibile di un'esperienza giovanile: l'esercizio che ho fatto, credo al Workcenter, in cui viene chiesto di perdere l'equilibrio, arrivando fino a un attimo prima di cadere, un esercizio molto semplice. Credo ci sia questo quando scrivo, nel senso di forzare i linguaggi, le strutture, i sistemi letterari e andare a vedere fino a che punto posso spingermi per poi rialzarmi e riprendermi e non cadere. Siccome per me è un'esperienza fisica scrivere, questo esercizio lo ricordo molto bene. Avviene anche in Silvia, tantissimo, io la vedo risucchiare, prendere una pausa più lunga del solito, complicarsi la vita, accentuare una cosa che forse non le permetterà di avere la forza di fare quella che viene dopo, e dire: ma come fa adesso? E poi invece trova la forza per fare il passaggio successivo, magari un altro tipo di forza, in minore, o che nemmeno lei conosceva, come se ci fosse un continuo tentativo di mettersi in disequilibrio; in termini romantici, fino ad andare quasi

¹¹ «Fa la traduzione in francese Rossana Gemma, con noi che interveniamo sul significato di alcune parole e sulla musicalità, come per l'inglese. Il francese per ora è stato più facile», dice Gallerano.

a morire... quando avrebbe potuto stare su dei punti fermi. Certo dei macropunti fermi vi sono ma, dati quelli, vai continuamente a cercare... Mi ricordo dei momenti in cui Silvia mi ha anche spaventato, mi stressa tantissimo vedere lei e vedere esposte le parole che ho scritto. Una volta si bloccò ferma, a lungo, pensai che avesse avuto un colpo. La pausa invece aveva una funzione estetica, funzionò pienamente.

Nella locandina manca la voce Regia. Guardo sempre con curiosità a come le compagnie o i gruppi definiscono i vari ruoli in un processo come quello teatrale, dove la divisione del lavoro è necessaria e produce gerarchie, ma il processo comporta sconfinamenti continui e procedure collettive variamente declinate, non sempre definibili: in particolare in questa fase storica, che molti chiamano postregistica per la crisi del regista demiurgo.¹² Nel nostro caso, il fatto che la voce manchi conferma che l'hanno assunta entrambi: «un modo per presentarci era di mettere “Silvia Gallerano in *La Merda* di Cristian Ceresoli”, per dire: ci sono due artisti che collaborano a un progetto con la stessa importanza, uno è interprete uno è scrittore, non c'è un regista maschio che ha scelto un'attrice femmina. Dato il tema bisognava prestare grande attenzione. La voce non c'è, ma senza nessuna polemica né la presunzione di essere arditi». Così Ceresoli, mentre Silvia Gallerano segnala un dato curioso: all'estero attribuiscono la regia a lei, in Italia a lui.

La funzione registica viene così divisa. Gallerano dirige se stessa: lei è «un'artista totale e fa parte di questo processo prendersi cura della propria presenza in scena». Per quanto riguarda «gli altri elementi che si ascrivono alla regia – dice Ceresoli – l'aspetto estetico, tutto quello che si vede, che riguarda il quadro, il paesaggio, è nella scrittura. Ci sono pochissime parole extra partitura vera e propria, che poi sono state tradotte con la collaborazione di eccellenti tecnici e di questo mi sono preso cura io». Lui lavora immaginando, scrive vedendo «la nudità, l'alto sgabello circense, quel determinato colore delle luci che usano pochissimi teatri, il 117»¹³ e cerca «spazi il più possibile lontani dai teatri, disperatamente», oppure sventra quelli tradizionali, facendo togliere tutto il possibile. Vuole «un paesaggio in cui c'è solo questo corpo nudo, precisamente schiantato, bruciato dalle luci. Un paesaggio che è un retrobottega, un hangar, un garage».

Dato che il flusso di coscienza si configura come partitura musicale «c'è un lavoro sofisticato, molto preciso, molto lungo per creare una chiave in senso rock», vera e propria ingegneria del suono per «presentare a un volume molto consistente certe sonorità, che possano arrivare anche alla pancia», come se la partitura

¹² Su questa questione fa il punto il n. 25 di «Culture teatrali», dedicato alla *Regia teatrale in Italia, oggi*. Per Luca Ronconi, in corso di stampa.

¹³ Cristian Ceresoli ha poi scritto un libretto d'opera intitolato *Othello Sex Machine*, su commissione dell'Arena di Verona; e sta lavorando a un'altra “opera del disgusto”, ispirata a tragedie politiche contemporanee.

dovesse essere gettata in pasto a un'umanità «il più possibile diversa, brulicante, in un rituale orgiastico». L'attrice «può lavorare in grandissima libertà, può avere un'immediatezza, un'intimità, perché la tecnica la sostiene». Ceresoli richiama la sua esperienza di spettatore di Vinicio Capossela all'ex ippodromo di Capannelle a Roma: «mille persone che saltavano alla ricelebrazione di Cristo» ascoltando *L'uomo Vivo (Inno al Gioia)*. Gli piacerebbe fare *La Merda* in uno stadio o in un palazzetto dello sport. Al teatro Duse di Bologna, però, chi sedeva nelle ultime file non vedeva l'attrice, le sue espressioni erano «illeggibili». «Diventava un'esperienza rituale, perché eri insieme a tante persone che la vedevano», dice Ceresoli; «Un ascolto radiofonico a occhi chiusi», dico io; e lui: «Come in Galizia, dove ci fu un bellissimo incontro nella notte dove scoprimmo che c'era chi aveva deciso di leggere le scritte e chi aveva preferito perdersi nell'ascolto».¹⁴

Silvia Gallerano, performer/interprete, e Lei

Avevo già intervistato Silvia Gallerano insieme a Maria Nadotti, il 5 novembre 2010 a Milano. Era un momento per lei significativo, perché era cominciata una nuova fase dopo un anno di crisi. Aveva lasciato I Dionisi, la compagnia fondata dieci anni prima insieme ad altri sette diplomati della Scuola Paolo Grassi (fra cui la drammaturga Renata Ciaravino), dove aveva recitato con continuità e si era distinta per «le scene forti, sia comiche che drammatiche». «La vena della miniera [le] sembrava in esaurimento» al pari dell'«energia adolescenziale», voleva sperimentare «le tinte medie» e scegliere i personaggi da interpretare. Come se dovesse ripartire «dall'abc», si era rimessa a studiare, frequentando a Roma il Centro internazionale di cinema e teatro di Francesca De Sapia, già membro dell'Actors Studio. E aveva cominciato, quasi per caso, una collaborazione con Ceresoli sfociata nella *Ballata dei Poveri Cristi*. «Sto cercando di uscire dalla negazione del corpo», diceva: «per fare bene questo mestiere è necessario uno sguardo senza veli su come si è fatti dentro e fuori. [...] Ti devi misurare con l'invidia, con le cose che non hai, con quel che non puoi migliorare. E questo ti dà una direzione». Ripensando alla sua scoperta del teatro a diciott'anni, quando si era innamorata del metodo di Hal Yamanouchi partecipando a un laboratorio,¹⁵ concludeva l'incontro con queste parole: «Il corpo è il veicolo che porta al personaggio. È la postura che ti cambia il ritmo e con il ritmo i pensieri».

¹⁴ Si tratta di un numero di «Prove di drammaturgia» sulla *Spettatrice attratta. Dialoghi e testimonianze* (2, dicembre 2010): oltre a lei intervistammo Maria Luisa Abate, Anna Bonaiuto, Sandro Lombardi, Licia Maglietta, Ida Marinelli e la fotografa Lisetta Carmi.

¹⁵ Attore di cinema e di teatro, danzatore e coreografo, celebre doppiatore di attori giapponesi, Hal Yamanouchi esplora le potenzialità espressive a partire dalla ricerca su di sé, legando benessere e creatività, interessandosi a forme non solo umane, nate dai fumetti come dal mondo animale.

Ho intervistato di nuovo Silvia Gallerano il 25 luglio 2016, a casa sua, a Roma. Abbiamo parlato dello spettacolo a partire da alcune idee che mi ero fatta rivedendolo a Bologna e in video. E cioè che *La Merda* – piaccia o meno – mostri cosa può essere il teatro *oggi*, se non si limita a usare e mescolare vari linguaggi, ma si misura davvero con i media dominanti e trova così un linguaggio ancor più comunicativo: capace di affascinare un pubblico non di nicchia con una storia “ordinaria” e un personaggio dall’identità ambigua. Un teatro che collega la vita di un individuo – quella fallimentare di una potenziale “velina” – alle grandi tragedie della contemporaneità – dalle migrazioni di massa alle guerre, ai genocidi – perché mette al centro la violenza dell’umiliazione in qualunque condizione, seppure a diversi gradi d’intensità. Niente di intimistico: il dramma viene vissuto individualmente ma è condiviso e viene rappresentato assestando colpi precisi. Su questa sapienza si è concentrata l’attenzione durante l’intervista, puntando soprattutto su due temi: la maschera vocale e la nudità, a partire dalla genesi dello spettacolo. Il lettore noterà qui un uso maggiore delle citazioni: infatti, quando a essere intervistato è un attore, è particolarmente importante proporre le sue parole, che spesso, più che svelare segreti del mestiere, ne manifestano echi difficilmente raccontabili.

Tutto è avvenuto in maniera molto istintiva e in corso d’opera. Credo che lo spettacolo sia scaturito da una necessità e dallo stato in cui eravamo, in cui entravano anche i nostri vissuti, qualcosa di più antico, però in maniera molto poco ragionata nella costruzione dell’oggetto artistico. Sicuramente abbiamo ragionato di più su come questo oggetto potesse rimanere in vita, quando abbiamo visto che faticava a nascere e poi a sopravvivere all’interno del sistema teatrale italiano. Lì c’è stato più ragionamento, per cercare di capire perché ci tenevamo, ed era sia una difesa molto viscerale del lavoro fatto sia la sensazione che avevamo in mano qualcosa che avesse un valore. La genesi invece è stata molto legata a una necessità, lo stato in cui eravamo: frustrazione, fatica, rabbia, desiderio di esporre il nostro stato.

Quanto al personaggio, era “comparso” a Silvia Gallerano nei panni di una ragazza sola alla ricerca disperata d’amore, in uno studio per lo spettacolo *Molti Amori (diversi odii)*,¹⁶ si era materializzato intensamente nel suo *Assola*, come abbiamo visto, e si era riaffacciato nella *Ballata dei Poveri Cristi*.

Non riesco a ricordarmi come Lei è arrivata [...], questa presenza così vulnerabile, sempre sull’orlo del pianto, sempre in richiesta, anche in maniera molto tenera, non fastidiosa. La genialità di Cristian è stata di dare a questa ragazza delle parole feroci e un obiettivo non buono nei confronti dell’umanità: è diventata individualista, narcisi-

¹⁶ Lo spettacolo, ispirato ai *Comizi d’amore* pasoliniani del 1965, si basava su interviste: autrice Renata Ciaravino. Ove non diversamente indicato, le parole di Silvia Gallerano qui citate si riferiscono all’intervista romana.

sta, aggressiva contro tutti gli altri per emergere. Così ha acquisito una profondità, una tridimensionalità che non aveva come figura; è diventato un essere umano molto più sfaccettato, perché non perde la vulnerabilità e la tenerezza, però contemporaneamente tira fuori una ferocia verso l'autoaffermazione, che è tanto del nostro tempo [...] e] nasce da una forte umiliazione. Questa parola sono felice che tu la dica perché è stata fondamentale, è stato un nucleo da cui siamo partiti. A un certo punto con Cristian ci siamo immaginati questa ragazza e ci siamo chiesti vicendevolmente di raccontarci episodi di umiliazione, subita o anche autoinflitta, ci siamo concentrati sull'adolescenza, quando si infliggono tante cose soprattutto al proprio corpo, per entrare dentro ai parametri della società riguardo ai quali sei vulnerabile, perché non ti sei ancora formato pienamente come individuo, non hai assunto un punto di vista, [...] sei un po' un ibrido anche a livello di genere, non hai capito bene quanto hai di maschio e quanto di femmina. Anche per questo Lei è un personaggio femminile ma non solo, è un essere umano, infatti fra le cose che ci sono dentro non riconosceresti mai quali sono successe a me e quali a Cristian. Questo grande desiderio di apparire, di emergere, che ci circonda è figlio tantissimo di un senso di umiliazione, che è anche umiliazione del proprio corpo. Questo corpo, che non va mai bene così com'è, che deve essere sempre trasformato, deve diventare immortale, non può sentire su di sé il peso della gravità, deve essere sempre un po' più di plastica, finto. Una cosa che fa impazzire, io e Cristian in questo siamo proprio di quella generazione che ha vissuto lo scaturire del senso di inadeguatezza nell'adolescenza, siamo nati io nel 1974, lui nel 1975. Per questo dico che tante cose sono state per noi istintive, casuali, perché ce l'abbiamo incise nel corpo, nel nostro vissuto più antico di bambini e adolescenti. Magari in un'altra opera lavoreremo in maniera più razionale, qui è venuto fuori un elemento estremamente viscerale.

Così la vita privata può entrare nello spettacolo, o meglio nutrirlo, sottoponendo gli elementi autobiografici a un lungo processo di elaborazione e metamorfosi. Ma anche per questo Lei è uno di quei personaggi che restano dentro l'interprete per sempre, più o meno attivi, più o meno visibili. Ne ho avuto conferma indiretta la prima volta che ho visto lo spettacolo. Come ero stata turbata dalla nudità così rimasi sorpresa dopo la caduta del sipario, quasi non ritrovando la Silvia che conoscevo nella figura elegante che salutava e ascoltava. Pensai che dovesse allontanare da sé la fisionomia prepotente del personaggio e risentii l'eco di antiche battaglie delle attrici: combattute per salvare il proprio onore, certo, ma anche per aiutare lo spettatore a capire il gioco del teatro e per rispetto del personaggio stesso, che – a differenza dell'attore – non sempre è preparato agli applausi.

«Quella presenza continua ad accompagnarmi, è un alter ego. [...] Ha una grande libertà Lei, più di me, quindi mi aiuta. Mi faccio leggere un paio di battute per sentire le intonazioni non scontate, che voglio rubarle», dice Gallerano. La voce, sempre la voce come embrione e come custode del personaggio: i muscoli del viso non possono che andarle dietro e forzarsi al massimo per farla uscire e darle una forma visibile, mentre il corpo assume le posture che creano un certo ritmo, che le è necessario. Dunque le chiedo di parlare della maschera vocale/facciale/fisica, e lei:

Mi sono messa al servizio del testo, che è una partitura musicale, con un suo ritmo, con le tonalità segnalate all'interno;¹⁷ ascoltandomi, cercavo di capire quello che funzionava meglio per far uscire l'arco di suoni di cui aveva bisogno quella parola, quella frase. Le voci sono nate facendo incontrare l'immagine che avevo di chi stava parlando – per esempio il regista televisivo – con le parole che diceva, cercavo la tonalità che poteva suonare meglio con quel ritmo e quel modo di parlare, con la sicurezza che quell'immagine aveva o con l'antipatia che poteva suscitare. Non è stato un lavoro di sovrapposizione, ho provato a cogliere ciò che veniva suggerito dalle parole per farlo diventare carne, voce, suono; e partendo da quello che questa bocca dice, far sì che l'elemento portante fosse la voce, come se tutto si irradiasse da lì, la bocca, il viso. La cifra diventa automaticamente grottesca, le espressioni facciali sono estremizzate, la voce è estremizzata e il corpo di conseguenza. Le posizioni che io assumo e si sono codificate, perché continuo a ripeterle, sono scaturite dalle necessità vocali. Il padre di Lei è così, perché io in quel momento ho bisogno di avere quel canale, quella posizione per far uscire quella voce così profonda. In questo senso sento la voce come motore iniziale, come quando vado a vedere Ascanio Celestini, per esempio: per un po' vedo la sua faccia poi, a un certo punto, vedo le immagini che evoca e lui scompare. Credo che succeda per l'importanza che hanno le parole e le immagini che chiamano, vai nei luoghi evocati e scompare la persona che fa da megafono.

Nello spettacolo Gallerano dà voce a dieci personaggi: il padre, la madre, la segretaria, il regista, i due tecnici, la telefonista, l'estetista, l'handicappato e Lei. Cerca la voce che suona meglio per ognuno di loro mentre per Lei si muove tra due estremi – una voce nasale, esitante, a fior di lacrima e una voce urlata, feroce – che si mescolano soprattutto nel finale, quando mangia la sua merda, e ancor più nell'inno di chiusura (il cosiddetto calvario). Qui costruisce una struttura in cui si alternano Lei e l'altra voce che ha dentro di sé. Altre parti invece fluiscono più facilmente, ad esempio la telefonata: sono più chiacchierate, anche se la scrittura è semplice solo in apparenza, «con tutti quei voli e quelle frasi arzigogolate». La parte del “disabile” può essere «meravigliosa come faticosissima», dipende dalla relazione che si instaura col pubblico, che delle volte sta fin troppo al gioco, ridendo fino a creare disagio, altre volte si gela. D'altro canto, il risultato dipende anche dalla lingua: nella versione inglese mi sembra emerga una sfumatura ulteriore, che richiama la rabbia dei neri, il loro urlo capace di esprimere un concentrato di spiritualità.

¹⁷ Dopo l'intervista, Silvia Gallerano mi ha scritto una lettera, per ribadire questo punto: «È come se io fossi lo *strumento* che suona la partitura (o, se vuoi, io una musicista e il mio corpo lo strumento). Tutto ciò che vedi e senti è l'effetto delle note suonate. In questo senso anche la griglia rimane la stessa, ma l'ambiente e lo stato dell'attore e dello strumento (come un violino e le sue corde che suonano diversamente a seconda che faccia caldo o freddo) suonano ogni volta diversamente. Per la scrittura di Cristian credo che questa sia l'immagine più calzante. Le parole hanno già la loro voce, la loro musica e io, come dicevamo l'altro giorno, devo solo accordarmi per risuonarla. E l'amplificazione in questo gioco è come se fosse pura “amplificazione”, ingrandimento, “gigantificazione” di questa voce».

Nella versione inglese succede una cosa che ho scoperto facendola, la tonalità della lingua è più bassa. È faticosissimo mantenere i toni nasali da alto palato che ha Lei nel parlare, in inglese è più difficile, mentre viene più facile la gradazione bassa, per questo motivo però tutte le parti forti, tutti i finali sono molto più potenti, per questo fatto della tonalità e quindi della profondità... il blues come dici tu, e anche perché la lingua ha una bellezza molto secca. Il finale a me piace molto di più in inglese che in italiano, è molto più tagliente.

Come sappiamo, il lavoro di Silvia Gallerano consisteva nel dire la frase in inglese «ripercorrendo la stessa musica italiana per vedere se corrispondeva», mettendo continuamente in crisi la traduzione; ma già la versione originale in italiano aveva comportato un lungo lavoro in condizioni difficili, senza sala prove né microfono né amplificazione né sala. L'attrice provava nel bagno di casa che «essendo piccolo, rimbombava bene»: poteva così sentire il riverbero e lavorarci sopra, aiutata anche da un piccolo amplificatore inventato da Ceresoli. Ha imparato facendo, con l'aiuto di lui e poi di un tecnico, per trovare il tipo di amplificazione adatto alla voce di Lei, al fatto che è Lei «la fonte»:

Devi avere sempre presente che è da lì che io sto parlando, non che io sono lì e dico qualcosa, poi tu senti la voce che arriva dalle casse, da un'altra parte. C'è un grande lavoro fonico, come se ci fosse un megafono, come se semplicemente desse più decibel, più volume a quello che io faccio. Quando arrivano le parti forti, c'è sotto un effetto di riverbero, che ingigantisce quello che faccio, ma parte da lì. Un intervento ostetrico, non sovrapposto, volto a dare più grana, a ingigantire la voce come io ingigantisco i gesti del volto, che diventa grottesco. Diventa grottesca anche la voce.

Pure la nudità contribuisce a trasformare un personaggio sostanzialmente comico in figura grottescamente tragica: il corpo si presenta come un groviglio, una massa da cui a tratti si staccano dei “pezzi”. Come spiega Gallerano, «la difficoltà di trovarle un vestito è stato il motivo per cui alla fine abbiamo deciso di non darglielo, perché non ci fosse nulla che la riducesse a qualcuno o qualcosa di identificabile»: dunque, «la nudità dell'essere umano, la nudità di un animale, che quando lo guardi non pensi che è nudo. Non c'è nessun richiamo sessuale, erotico, è semplicemente l'esposizione di un corpo umano». L'attrice la fa dimenticare con la forza della sua recitazione e grazie ad alcuni accorgimenti, volti soprattutto a isolare il *suo* luogo. Infatti, anche se i grandi spazi creano distanza per la maggioranza del pubblico, resta il fatto che la performance si svolge in mezzo al pubblico, in stato di assedio. Diventa essenziale la maggiore precisione estetica raggiunta, alla quale concorrono le luci e il ricorso allo sgabello da bar, che sembra quello di una tigre nel circo. «Cristian sentiva il bisogno di un'altezza, anche perché Lei è piccola – racconta l'attrice. Alle prime prove io ero in piedi ma sentivo che non funzionava, ci voleva questo stato che mi permette più cose e che Lei fosse rilassata, ci doveva essere uno

sgabello rialzato. Un amico ha disegnato una struttura e con i soldi vinti a Udine abbiamo fatto costruire da un fabbro di Bergamo questo sgabello, che fosse molto alto e che io fossi lì sopra».

Arte dello spostamento, dunque. Nei laboratori legati allo spettacolo e rivolti alle donne Silvia Gallerano chiede di lavorare su un frammento e sulla nudità, per fare scaturire la vulnerabilità anche dal modo di dire il testo. «Funzionava quando una di loro trovava quell'alter ego dentro di sé, quella voce feroce e candida insieme. Io sono partita che Lei l'avevo già e poi ci sono anch'io e ci mettiamo in relazione. Il testo funziona quando c'è il dialogo tra due opposti, forse perché Lei è così estrema: qualcuna, ad esempio, trovava un elemento infantile, diventava una bambina, e poi una pornstar, dialogava fra queste due possibilità».

D'altro canto, non si può pensare che la scelta della nudità sia neutrale: il gesto quotidiano di spogliarci e restare nudi possiede «un'assurda complessità», che ci rende imparagonabili agli animali, “naturalmente” nudi. Essendo materialmente biologica e profondamente culturale, la nudità «è potente come una calamita».¹⁸ Lo è per chi guarda – come ho provato io stessa da spettatrice – e lo è per l'attrice che recita, tanto più con un testo come *La Merda*, dove la parola trionfa. Credo anzi che ogni replica sia un evento anche per questo scoglio che l'attrice deve superare: offrire il proprio corpo nudo – non come oggetto del desiderio ma come luogo di svelamento dell'anima – a sguardi sempre nuovi che lo scrutano e reagiscono variamente.

L'ingresso del pubblico richiede vari minuti. Mentre alcuni continuano ad affluire altri sono già seduti e si volgono verso lo spazio dell'evento. L'attrice è sul suo sgabello, attende, si prepara, osserva, interagisce, canticchia piano fra sé e sé, mostra qualche imbarazzo, dice qualche parola... È spettacolo e non lo è, questo tempo serve a lei e serve agli spettatori e alle spettatrici per elaborare (differentemente) la nudità. È come se si mettesse allo scoperto l'intimità del camerino, un'altra forma di nudità; ma così anche il pubblico ha un suo camerino per predisporre all'ascolto e alla storia.

Quello per me è un momento importantissimo, a volte è troppo lungo a volte troppo breve, è il momento in cui mi incontro con Lei e Lei arriva, mi possiede e poi si parte. L'abbiamo introdotto molto presto. Prima, c'era buio in sala, io entravo, luce, lo choc della nudità ti coglieva nel momento in cui cominciava il testo e il tempo di cui avevi bisogno per abituarti al rapporto con un corpo nudo davanti a te, veramente nudo, andava a discapito delle parole, perché ci impiegavi quei cinque minuti e quando ti agganciavi a quello che stavo dicendo ti eri perso un pezzo. Allora abbiamo capito che dovevamo lasciare la possibilità a questo incontro di avvenire prima che arrivasse l'elemento ulteriore, il flusso delle parole.

¹⁸ Anna Meldolesi, *Elogio della nudità*, Bompiani, Milano 2015, pp. 129-130.

Io parto da una posizione di spalle e da qui ogni tanto, piano piano, quando sento che la sala è quasi piena, comincia una lenta torsione, per girarmi e cominciare a essere lì. Poi cerco un po' di relazione con quelli più vicini, provo a vedere che succede se li guardo. È molto divertente perché ci sono persone che mi salutano, altre che si imbarazzano, di solito le donne mi guardano. Però faccio delle prove, delle volte mi muovo molto di più, delle volte mi sdraio, con la testa in giù, altre volte faccio gesti di esaltazione [da stadio], che poi rifaccio più avanti. Dipende molto anche da come sta Lei quella sera, delle volte piango, perché ci entro dentro, altre invece sono più nel gioco. Adesso lo faccio molto di meno, però delle volte parlavo alle persone che entravano, dicendo che non dovevano scattare fotografie, o dicevo «parlate fra di voi», se c'era uno carino dicevo « approfittatene»; quando ero incinta, dicevo due battute sul fatto che è una cosa che capita alle donne, che non è contagioso. Adesso non lo faccio più, penso sia più bello che la voce arrivi poi, con le parole del testo.

Come è difficile entrare nello spettacolo, così è difficile uscirne. Alla fine l'attrice sta in piedi, avvolta dentro il tricolore, ma non riesce ad abbandonare repentinamente il personaggio: solo ora ha cominciato a «godere un po' gli applausi».

«Ciò che resta di un dramma è l'immagine centrale, il suo profilo», ha scritto Peter Brook: «due vagabondi sotto un albero, una vecchia che trascina una carretta, un sergente che danza, tre persone all'inferno sedute su un divano» o immagini più profonde, in apparenza scollegate dal significato, da cui si può ripartire per provare a ricordare.¹⁹ Poco altro è possibile senza essere indispensabile, chi guarda il teatro (più di chi lo fa) deve fare i conti con questa materia volatile e con l'inevitabilità dell'oblio. Dello spettacolo di Ceresoli e Gallerano mi sono restate impresse una faccia capace di risucchiare l'intero corpo, la mostruosità della bocca che si storce verso le orecchie, la bestialità della rabbia e la tenerezza del rossetto sbavato e della pettinatura infantile.²⁰ L'immagine contiene in sé la potenza della voce: il tremito dell'animale ferito oltre all'urlo di chi lotta con armi spuntate ma riprovevoli.

Silvia Gallerano è un'artista particolare nel nostro panorama: è una performer capace di tenere inchiodate grandi platee – lanciando un grido da happening: Svegliati!²¹ – e di fissarsi nella memoria come le star della canzone; ed è un'attrice che interpreta un testo. Penso che *La Merda* debba restare nel suo repertorio (come è stato di *Teresa Raquin* per Giacinta Pezzana o di *Arlecchino servitore di due padroni* per Ferruccio Soleri), ma è sintomatico che si sia aperte vie d'uscita interpretando *Mirandolina* in una *Locandiera* adattata e diretta da Stefano Sabelli

¹⁹ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998 [1968], p. 143.

²⁰ «Ci volevano dei codini ma i codini non erano belli, sembravano un po' le orecchie della tigre», così Gallerano ha raccolto i capelli in due crocchie strette in alto. E per il trucco si è ispirata a una rivista di moda: «Gli occhi sono segnati dalla matita nera solo a metà, con un po' di riccioli in fondo, il rossetto è di un rosso molto forte».

²¹ P. Brook, *Lo spazio vuoto* cit., p. 65.

(sottotitolata *L'Arte per Vincere*) e una delle *Regine* nella rilettura di *Riccardo III* proposta da Oscar De Summa.

Attisani ha definito il Novecento «secolo grottesco», una cifra che è andata cronologicamente oltre, potenziandosi.²² È innegabile che la recitazione di Gallerano ci sia dentro, per la commistione di tragico e ridicolo, di pathos e sgradevolezza in un canto che parte dall'enfaticizzazione dell'elemento basso: la smorfia e l'urlo, quasi accogliendo il bisogno odierno di esprimersi con *Faccine* ed Emoji e di agitarsi per essere visti, anche se poi nella memoria resta soprattutto la verità della voce, il suo tremore. E, in sintonia con il bisogno di incisività e di sintesi, la ricostruzione di un vissuto, di una sensibilità più che di una psicologia: non «il personaggio come individuo ben definito e quasi anagrafico, ma come stato di coscienza, per cui l'attore, affrontando i cosiddetti personaggi, [fa] risonare una certa corda interiore che, pur essendo in qualche modo diversa in ogni uomo, è analoga in tutti», come vuole Leo de Berardinis.²³ Il personaggio come «portatore di passioni senza mediazioni psicologiche», per usare le parole di Ermanna Montanari.²⁴ Per questo Lei è nuda. Risveglia in noi un immaginario antitetico a quello erotico e altrettanto radicato – la nudità come rappresentazione estrema dell'annichilimento prodotto dai poteri totalitari, in primis il lager – e crea un disagio che resta. «Provo un gran senso di libertà perché spogliarsi di tutto è il massimo che si può dare», dice Silvia Gallerano: ma non è facile come vuole farci credere, è *il massimo* appunto, «è quasi un elemento in più perché mette l'attore in relazione con il pudore del pubblico oltre che con il proprio».²⁵ Nella tensione tra esposizione e pudore, ben oltre la difesa offerta dal mestiere, spetta alla voce vestire questa nudità.

«It's hard to take your eyes off Gallerano's large, mobile mouth, but it's her vulnerable naked body that becomes a map of the character's emotional pain», scrive Lyn Gardner.²⁶ «Rich, absorbing worlds that suck you in and shake you up, leaving you disorientated, disturbed and exhilarated» (Sam Marlowe); «A theatre of unease» (Tim Lloyd); «Single handedly nails all the images of distressed 21st Century

²² Si veda anche l'utilizzo di questa categoria da parte di Oliviero Ponte di Pino per evidenziare «cosa hanno in comune Emma Dante e Daniele Timpano, Babilonia Teatri e astorritintinelli, Fibre parallele e riciccforte» e, naturalmente, Ceresoli e Gallerano (*Il morbo italiano: paranoia nazionale, blocco cognitivo e Nuovo Teatro del Grottesco*, <www.ateatro.it>, n. 146).

²³ Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da «cento» testimoni, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 248-252.

²⁴ In Laura Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano 2012, pp. 181-182.

²⁵ Angela Matassa, *Gallerano: "Con la nudità un urlo contro il maschilismo"*, «Il Mattino», 2014, Archivio Frida Kahlo Productions.

²⁶ Lyn Gardner, *Extraordinary, terrifying and hard to ignore*, «The Guardian», aprile 2014, Archivio Frida Kahlo Productions. Gardner parla di «mesmerising bravery» dell'attrice.

young woman» (Joyce McMillan); «You'll leave feeling Italy's anger in your bones» (Lauren Pawman) e così via.²⁷ Decine e decine di recensioni, consultabili nel sito di Cristian Ceresoli.

Così Silvia Gallerano usa il mestiere, appreso alla Paolo Grassi e nutrito di esperienze con altri maestri, e ne fa altro. Suoi attori di riferimento sono in particolare Franca Valeri (soprattutto lei), Danio Manfredini e Antonio Rezza: «di Manfredini i personaggi così grotteschi e così umani; questo mio personaggio, questa voce sono nati quando lavoravo a Milano, l'attore che mi prefiggevo come meta era lui. Danio e Rezza, entrano in relazione con chi è di fronte». Quanto a Franca Valeri «la folgorazione che ci fosse questa vicinanza è arrivata da alcuni spettatori»: un'attrice che aveva visto molto da bambina, quando la televisione le era pressoché vietata, che ironizza conservando un rapporto affettuoso con i suoi personaggi. «Sono come delle altre tue anime» commenta Silvia Gallerano e, insieme a loro, David Bowie, che «vince su tutti i cantanti, anche per il suo essere al di là dei generi, tragico e comico, estremamente costruito e al tempo stesso verissimo, completamente mascherato e col cuore in piazza. Un attore strepitoso».

L'invenzione di buone pratiche

Quest'ultimo paragrafo è dedicato alle “buone pratiche” che hanno fatto emergere *La Merda*, di contro ad alcune “cattive pratiche” del teatro italiano.²⁸ Un tema che ha occupato uno spazio considerevole nell'intervista a Ceresoli e che Gallerano sintetizza così: «Siamo la generazione dei quarantenni, quella che i padri del potere hanno tenuto fuori. Non si può sempre aspettare: siamo passati all'azione».²⁹ Proprio questo passaggio è il nocciolo che ora ci interessa: rifiuto di elemosinare-lamentarsi-vivacchiare, decisione di tradurre il testo in inglese, pubblicizzazione di un frammento su YouTube, soggiorno di avanscoperta a Edimburgo nel 2011, partecipazione al Fringe Festival nel 2012, scelta di puntare in alto, «andare alle persone». E poi lui, che ha «sempre rischiato rischiato rischiato».

Dall'inizio i due artisti condividono obiettivi, scelte, modalità a tutti i livelli: percorsi individuati fra mille difficoltà, spesso da inventare, in un confronto serrato e paritario quanto quello artistico. D'altro canto, la divisione dei compiti è inevita-

²⁷ Sam Marlowe, *Extraordinary, uncompromising and unforgettable*, «The Times», 23 aprile 2014; Tim Lloyd, *It is anti fascist as well as anti abuse; against people who play for power over others*, «The Advertiser» (Australia), 7 marzo 2015; Joyce McMillan, *Devastating stream of consciousness*, «The Scotsman», 15 agosto 2012; Lauren Paxman, *Gallerano's performance will stay with you for years*, «The Stage», 14 agosto 2012.

²⁸ La dicitura si deve a Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino, che dal 2004 organizzano incontri volti al confronto e alla condivisione di formule organizzative innovative. Si veda il loro libro, *Le Buone Pratiche del Teatro*, Franco Angeli, Milano 2014.

²⁹ Dall'articolo citato di Angela Matassa.

bile: Ceresoli segue gli aspetti produttivi, tecnici e “politici”, rifacendosi all’esperienza dei gruppi (in particolare a Marco Martinelli), senza volerne costituire uno. Arriva a seguire i dettagli, avendo inizialmente al fianco per gli aspetti amministrativi e di produzione esecutiva la giovane Marta Ceresoli.³⁰ Ad avviare la macchina è la piccola cifra vinta a Udine mentre a fornire la benzina necessaria per procedere è il pubblico dal vivo e in rete con la sua risposta immediata ed entusiasta. Ma sia i gruppi e i festival del teatro di ricerca sia le realtà più istituzionali chiudono le porte, spesso a priori: «a tante persone ho detto: “sto facendo una cosa nuova, cerco uno spazio, un’apertura, una residenza: vi interessa?”. C’è stata una grande chiusura, comunque troppa fatica per ottenere qualcosa, che erano delle briciole». Un lavoro estenuante: «Forse sbagliando, infestiamo di e-mail e telefonate tutte le persone, parenti, amici colleghi, volutamente con un po’ di sfida alla Jarry: Bottirotti, Martone, Vacis, Nanni...». Un vero e proprio «processo di umiliazione». «Avevamo abbastanza esperienza da capire che c’era una paralisi, oggi lo posso dire chiaramente, c’era un sistema», «un teatro del consenso». «Si cerca il consenso degli operatori e si è vigliacchi nella proposta artistica, perché a quel punto devi fare qualcosa che va bene al sistema che ti ha dato il consenso». Magari accetti di essere sottopagato, dovendo pure dire grazie, e fai una produzione raffazzonata a ritmi insostenibili. Meglio andarsene e accettare i rischi del mercato. Nel 2011 Cristian e Marta Ceresoli partono per Edimburgo, Silvia li raggiungerà in un secondo momento.

Prendiamo una casa in affitto, per pagarcela condividiamo i costi con quelli che hanno voglia di farsi una vacanza a Edimburgo. Ci facciamo trascinare completamente dal Festival, andiamo a vedere tutto, parliamo con tutti, andiamo negli uffici, anche se Marta in quel periodo non parlava bene l’inglese. Un lavoro immane, perché il festival è un’esplosione, una delle cose più belle che abbia visto, un posto dove tutto è possibile con un minimo di investimento. Ci dicono di provare a contattare un producer, ci risponde un certo Frodo... entriamo in contatto con il gruppo che fa una *Medea*³¹ che dura tutta la notte coinvolgendo gli spettatori, in una sede della Facoltà di Veterinaria che si chiama Summerhall, perché non ci sono teatri, ma grandi strutture con dentro trenta, quaranta sale per spettacoli teatrali, concerti... Anche noi siamo poi andati in questa sala in legno, sembrava di essere in una scenografia del *Galileo*, sul soffitto c’era una catena dove attaccavano i capi di bestiame, era stata appena pulita dal sangue! Capiamo che un modo per preservare e valorizzare il nostro lavoro è venire al Fringe, gli operatori vedono quel pezzettino di video e dicono sì. Sarebbe bello se in Italia i direttori artistici si lasciassero contaminare... anche perché il direttore artistico non è il principino di una contea che fa quello che gli pare. A Edimburgo c’è un interesse reciproco, una forma di investimento, non passi attraverso qualcuno che decide cosa è buono e cosa è sbagliato... e poi devono

³⁰ E ora Marco Pavanelli, che qui ringrazio per avermi fornito materiali e supporto.

³¹ Riscrittura di Stella Duffy, regia di Sarah Chew, performer Nadira Janikova.

programmare tante di quelle cose! Noi, facendo una grande fatica, nel 2011 e per tutti i mesi, deliranti, che precedono l'agosto del 2012, ci siamo conquistati la possibilità di andare lì l'anno dopo. Ma la fatica è continuata, in termini di disperato investimento, anche su tutto il 2013.

Lì c'è gente che dice: «vado a mangiare la pizza così come vado a vedere *La Merda*, se mi interessa», questa elementarità che noi abbiamo cercato tantissimo. A teatro ci va l'umanità, non solo gli addetti ai lavori.

Per il debutto italiano (Teatro i), i due Ceresoli fanno un gran lavoro di promozione, attirando nel piccolo spazio milanese un pubblico abbondante e composito, ma vanno in perdita, perché devono pagare un tecnico, l'affitto delle luci e varie spese di produzione. Prima ci sono state «repliche sghembe a Roma, senza fonico e senza tecnico, con Silvia all'inizio del suo percorso, ma il rito c'era già. Poi, a Milano, la prossimità ha creato una straordinaria intimità, toni molto più tragici, non c'era risata in quelle prime date». Comincia anche il rapporto d'«amore» con gli «alleati» del Teatro Valle Occupato.³²

Inviano al Soho Theatre di Londra il testo, che viene letto e apprezzato; con il testo e il frammento video sottotitolato in inglese conquistano una residenza a Brighton, che prepara la partecipazione al Fringe, a proprie spese.³³ Silvia Gallerano lavora a percentuale sugli incassi (poi, quando arriveranno «i soldi giusti», lei avrà «un fisso più una percentuale sugli utili»). Partono in macchina, offrono le loro abitazioni per averne una a Edimburgo; non hanno apparecchiature né tecnici professionisti, solo un diciannovenne «meraviglioso» senza esperienza. Usano quello che il festival mette a disposizione, come può: «Ho sofferto – racconta Ceresoli – ma poi mi sono andati via quei capelli bianchi. Vedevo il mixer, doveva essere digitale, invece era analogico, e veniva tolto prima perché serviva in un altro spettacolo... La fonica le prime tre sere fu terribile, con un'altra compagnia italiana andammo nelle cantine del Festival a prendere dei rotoli di moquette nera, ricoprìmo il teatro per attutire il riverbero terribile che c'era». Anche Lyn Gardner del «Guardian» rilevò questo problema alla fine dell'articolo citato, dal titolo *Extraordinary, terrifying and hard to ignore*.

«*La Merda* è un'opera artistica fatta e prodotta con artisti e tecnici pagati il giusto, con la dovuta cura di tutti gli aspetti. Un investimento». Ceresoli e Gallerano, tra

³² Anche altri teatri si sono mostrati aperti: grazie a Stefano Cenci, ad esempio, il primo studio è stato presentato ad Arti Vive Festival di Soliera (Modena) nel 2011 e poi, nel 2016, lo spettacolo ha fatto tre repliche al Nuovo Teatro Italia di Soliera.

³³ Come spiega Ceresoli: «Qui gli artisti o la produzione o l'impresario trovano una soluzione contrattuale per coprire i costi e suddividersi gli utili, mentre chi usa il Fringe come luogo di scoperta e apertura al mondo non riesce a rientrare delle spese – stiamo parlando di cifre risibili per qualsiasi Stabile nostrano, a noi sarebbero bastati diecimila euro – ma ha senso come investimento e consolidamento del tuo percorso artistico e ti salva dal “suicidio” come nel nostro caso».

debiti e fidi, creano la Frida Kahlo Productions che, dopo i trionfi al Fringe, attira l'interesse di un grande producer, Richard Jordan: inizia così una stretta collaborazione, legata alla produzione originale in inglese, italiano e francese, oltre che alla tutela e gestione dei diritti dell'opera in tutto il mondo. Il producer mette a disposizione il suo tempo, come fosse denaro; apre con l'artista una collaborazione che riguarda il suo percorso e le sue visioni; procura e concretizza possibilità e si prende cura di tutta l'attività. «È colui che ti rappresenta, ha quel ruolo anche con la stampa, lo fa nel tempo e con una certa eleganza, non lo devi fare tu artista. Invece, in un sistema corrotto come quello italiano, anche la pratica comprensibile di cercare i critici diventa un sistema clientelare di corruzione», precisa Ceresoli. A Edimburgo succede questo.

Nello spirito del mercato del Fringe, l'unica cosa per portare gente è far uscire le stelle, siamo stati a quel gioco. Escono le recensioni, se tu hai quattro, cinque stelle vuol dire che val la pena di vedere lo spettacolo. [...] Ti iscrivi ad alcuni premi, per altri vengono alcuni giornalisti, guardano tutto il possibile, soprattutto gli spettacoli internazionali; quando entri in questa prima lista, viene un altro critico; quando sei tra i candidati vengono tutti. Non conosci nessuno di loro, sai che scelgono l'opera che pensano sia più degna. Grazie ai premi vinti, abbiamo creato la relazione con Richard Jordan. Noi gli avevamo scritto, quando non eravamo nessuno, ci hanno risposto: «Grazie molto della vostra proposta, purtroppo Richard è molto impegnato, ha bisogno di vedere lo spettacolo, però teniamoci in contatto». Un anno dopo io gli ho scritto: «Siamo quelli che hanno vinto tutto». E lui due notti dopo mi risponde, senza conoscermi di persona, decide di cominciare a lavorare con noi. A quello i premi sono serviti, per il lavoro d'artista no. I premi si danno ai cavalli, concorda Béla Bartók.

La ricaduta in Italia non è quella che ci si aspetterebbe. Saverio La Ruina, dopo un rifiuto iniziale, invita *La Merda* in un'edizione particolare del festival Primavera dei teatri, nel dicembre 2013. È lo spettacolo di richiamo, la partecipazione del pubblico è «spontanea, straordinaria», ma Ceresoli deve fare anche il tecnico (sono «scopertissimi»), mentre la stampa viene indirizzata sugli spettacoli degli amici. «Non è solo piccola corruzione – dice – perché ha a che fare con le voci che potrebbero emergere e invece vengono soffocate; [riguarda] il pensiero, l'immaginazione, l'espressione... Tu conformi tutta una serie di artisti, che devono necessariamente conformarsi». Però non tutti i critici lo fanno, precisa.

Silvia Gallerano ha dedicato il premio come migliore attrice al Teatro Valle Occupato. Qui lo spettacolo torna più volte «facendo numeri spaventosi e incassi che vanno direttamente alla struttura», tenendo basso il prezzo dei biglietti e pagando tutti coloro che prestano la loro opera. Si continua a «lavorare sulle persone» (ma non su chi ha chiuso le porte in passato), anzi «il lavoro lo fa l'opera» secondo Ceresoli, che si definisce per metà un emigrato, diviso fra Roma e Londra, e si sente

vicino ad altri scontenti come Antonio Rezza.³⁴ Sembra il trionfo dei paradossi: un teatro occupato e un grande producer, la ricerca di correttezza politica e d'indipendenza e l'accettazione delle regole del mercato. Dopo essersi legata alla Richard Jordan Productions, Frida Kahlo Productions entra in relazione con Produzioni Fuorivia della «travolgente» Paola Farinetti (Alba), che distribuisce *La Merda* e partecipa ad alcuni aspetti della produzione per quanto riguarda l'Italia.

Ci siamo detti: «Per entrare nei grandi circuiti e andare nel campo della musica e delle altre discipline, abbiamo bisogno di una grande agenzia. Io credo che anche Fuorivia, che ha fatto conoscere in Italia un poeta come Testa,³⁵ abbia fatto un percorso a partire dalle nostre idee. Sono stati fondamentali... Come arriviamo noi all'Auditorium della musica a Roma? Era andato tutto esaurito un mese prima, una sala da settecento persone, ma il contatto è avvenuto grazie a Paola... Riusciamo a entrare in un tempio internazionale, abbassiamo i prezzi, lo riempiamo all'infinito, sono costretti a farci fare un'altra replica. Al Duse di Bologna siamo andati allo stesso modo, invece altri teatri come l'Elfo Puccini ci hanno cercati (Ceresoli).

Nel 2013 Silvia Gallerano recita incinta e Jordan li vuole di nuovo al Fringe.³⁶ Portano il loro lavoro «con leggerezza» persino a Londra nel West End, per un mese al Soho Theatre, dove sono stati invitati i maggiori drammaturghi contemporanei: «Una cosa che in Italia nessuno ha colto, una cosa grandiosa anche per un artista inglese essere programmato lì» (Gallerano). «Si apre il mondo». In marzo *La Merda* tornerà a Roma, al Teatro Due: quasi tre settimane di repliche e un incontro, il 18, per riflettere ancora su questo spettacolo e sulla sua storia.

³⁴ Così Ceresoli: «Rezza dice: "Voi stabili mi dovete programmare, è la vostra funzione". Lo stesso fa con i giornalisti: "Voi dovete scrivere di me, perché settecento persone hanno visto per un mese il mio spettacolo, la vostra è omissione di notizia". Lui è un genio, un istrionico, mentre io mi sento profondamente timido». Ed effettivamente Antonio Rezza è un artista unico nel nostro panorama, spericolato, travolgente, raffinato, a tutto campo, in collaborazione da sempre con Flavia Mastrella.

³⁵ Gianmaria Testa (1958-2016), cantante e musicista jazz e folk si è affermato in Italia dopo aver trionfato a Parigi. Ultimo disco in studio *Vitania*, che riprende lo spettacolo *18mila giorni – il Pitone* (in scena con Giuseppe Battiston, testo di Andrea Bajani, regia di Alfonso Santagata).

³⁶ Decidono di fare solo dodici repliche delle ventitré richieste, per ragioni economiche.

L'opera da tre soldi secondo Damiano Michieletto

Marida Rizzuti

La stagione 2015/16 del Piccolo di Milano ha puntato sulla messa in scena dell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht e Kurt Weill per la regia di Damiano Michieletto contando su numerosi auspici: primo fra tutti la ricorrenza dei sessanta anni della prima rappresentazione italiana dell'*Opera da tre soldi* nel 1956 con la regia di Giorgio Strehler nonché la presenza e l'approvazione dello stesso drammaturgo. Vi è un forte legame fra il lavoro di Brecht-Weill e il teatro milanese, basti pensare alla seconda volta nel 1973 sempre a cura di Strehler. Per queste ragioni, e non solo, la messa in scena del lavoro brechtiano da parte di Michieletto ha avuto un ruolo centrale nella stagione 2015/16. Il regista ha ricevuto una gravosa eredità da gestire nell'operare le proprie scelte e nel lavorare su questo testo e alla domanda su come sia stata *L'opera da tre soldi* di Michieletto al Piccolo, se uno spettacolo rivoluzionario, all'avanguardia, degno della fama di un regista *enfant terrible*, o piuttosto, una occasione mancata, non è facile rispondere.

Lo spettacolo è stato godibile, ben organizzato e curato, tuttavia si ravvedono in esso alcune zone d'ombra che finiscono per invalidare la lettura innovativa del regista. Punto di partenza per comprendere meglio queste zone d'ombra è interrogarsi in che modo oggi possa essere rappresentata *L'opera da tre soldi*.

Lo stesso regista si è posto una simile questione, data anche la impegnativa eredità di Giorgio Strehler. Le note proposte dal programma di sala danno un'idea delle riflessioni di Michieletto a proposito del suo lavoro sul testo di Brecht-Weill:

Brecht non è stato solamente un drammaturgo: in cinquantotto anni di vita ha fondato un teatro, ha avuto una compagnia teatrale, ha scritto testi per la scena, è stato un eccellente poeta, ha collaborato con i musicisti alla realizzazione di operazioni teatrali che giocavano con i generi della letteratura e dello spettacolo, ha prodotto scritti di teoria teatrale di notevole lucidità... *L'opera da tre soldi*, scritta nel 1928 da un Brecht trentenne, è un testo che emana il profumo della libertà e rivela un gioco di citazioni e rimandi a numerosi autori europei, da François Villon a John Gay, alla cui *Beggar's Opera* (*L'opera del mendicante*, n.d.r.) Brecht è debitore della trama.¹

¹ Le citazioni sono tratte dal programma di sala *L'Opera da tre soldi* a cura di Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, in particolare da *Portare in scena oggi L'Opera da tre soldi. Conversazione con Damiano Michieletto*, a cura di Eleonora Vasta, Milano 2016, pp. 21-24.

I temi centrali dell'*Opera* sono i diseredati, i conflitti sociali, la corruzione e la morale borghese. In proposito Michieletto prosegue sostenendo che

L'opera da tre soldi è un materiale sfacciato, irriverente, aggressivo, che ancora oggi parla di questioni sociali, politiche, economiche che attraversano il nostro mondo contemporaneo: se partiamo dall'assunto che esista un grande sistema mondiale di cui ignoriamo regole e dinamiche, ma che viceversa determina decisioni e scelte che influiscono sulle vite di tutti, stiamo ragionando in termini brechtiani. [...] Nel nostro presente globalizzato, certi conflitti sociali, certe ingiustizie, certe tensioni, che prima potevano essere etichettate come lotta di classe interna ai singoli Stati, oggi vanno ad opporre strati sociali che si collocano ai poli opposti del pianeta: il sottoproletariato di oggi sta nei paesi del terzo mondo, là dove si producono a costi irrisori i beni che compriamo noi, che viviamo nel benessere. Da lì si generano un conflitto e una tensione che in queste settimane bussano alle nostre porte. *Per voi che siete sazi e ben pasciuti / Godendo in pace delle pene altrui / Dei miserabili la voce griderà: / Se un uomo ha fame si ribellerà!* dice Brecht nel Finale Secondo dell'*Opera*. La contemporaneità nasce dal riscontro che, purtroppo, nulla è cambiato nella sostanza, ma solo nella forma e nelle modalità.

Il regista ha scelto di ambientare *L'opera* in un'aula di tribunale in cui si sta svolgendo il processo a Mackie Messer, un *parvenu* del malaffare a capo di una banda di ladri fortemente osteggiato da Gionata Geremia Peachum, il «re dei mendicanti», il capo dell'organizzazione «L'Amico del Mendicante». I cambi di scena sono eseguiti a vista dagli stessi attori che, assecondando le entrate e uscite dei propri personaggi, vestono il ruolo di testimoni, d'accusa o difesa, sul banco, del giudice e della giuria. Il regista ha puntato molto, anche attraverso la scenografia, i costumi e le luci, sulla rappresentazione della pervasiva ipocrisia della società attraverso il procedimento giudiziario, metafora e paradigma che mostra come la corruzione non sia il tratto distintivo soltanto dei Mackie Messer o dei Gionata Geremia Peachum, bensì sia strisciante in ogni individuo e sia accettata da chiunque. Citiamo ancora in proposito le parole del regista:

Volevo che lo spettacolo avesse un'impostazione semplice dal punto di vista estetico e che non ci fosse la necessità di seguire la trama del testo, ma che un'idea forte, quella del processo, innescasse la narrazione, la svolgesse e la riportasse circolarmente a quel punto. Ho voluto giocare con assoluta libertà, con spensieratezza, abbandonandomi al gusto del teatro: i cambi di scena sono effettuati a vista dagli attori stessi; i ragazzi della banda e le prostitute di Jenny impersonano più ruoli; più attori interpretano il giudice, semplicemente indossandone la parrucca e il mantello: la corruzione è talmente generale e diffusa, che ho voluto enfatizzare il concetto. Tutti siamo il giudice, tutti siamo corrotti e corruttori. Volevo che il cast fosse sempre in scena al completo, costante spettatore di ciò che avviene, appendice del pubblico in sala, ma anche suo specchio. L'idea del processo è funzionale sia a mantenere il pubblico ben ancorato a quello che avviene, sia a preservare una certa tensione per tutta la durata dello spettacolo.

E in effetti per il pubblico avviene ciò che il regista auspicava: la tensione generata all'inizio si sviluppa per l'intera durata dello spettacolo e si è coinvolti dalla vicenda di Mackie Messer fin quasi a diventare partigiani del *parvenu* contro lo sgradevole Peachum.

L'impianto drammaturgico dell'opera è stato parzialmente modificato: il regista ha deciso di calare nella contemporaneità il testo ricorrendo alla rappresentazione dei diseredati come migranti che indossano soltanto mutande e giubbotto salvagente arancione, bloccati da una gabbia di ferro alta e lunga quanto l'intero palcoscenico mentre sul proscenio si tiene un lauto banchetto il cui invitato è uno soltanto, impudente, che si ingozza senza prestare alcuna attenzione verso tutto ciò che sta oltre il tavolo. Il riferimento all'imminente cerimonia dell'incoronazione è sottolineato da una sorta di fermo immagine, in cui un personaggio ogni qual volta si pronunciano le parole «cerimonia d'incoronazione» porta un vassoio di vivande sul tavolo imbandito, che sarà poi il simbolo della contrapposizione fra la mensa opulenta e la gabbia dei migranti da essa esclusi.

La gabbia è un tema caro a Michieletto, cui già aveva fatto ricorso declinandola in modo analogo per un'altra regia operistica, nel 2010, una provocatoria e sublime *Madama Butterfly* al Teatro Regio di Torino, e per questa *Opera da tre soldi* ha contribuito al noto effetto di straniamento brechtiano; poco efficaci sono stati semmai i fermo immagine legati alla cerimonia dell'incoronazione, perché si aveva la sensazione di un blocco, per quanto di breve durata, dello sviluppo drammatico. Le zone d'ombra più rilevanti di questa *Opera da tre soldi* sono due e di ordine diverso: la prima è di tipo drammaturgico e la seconda dipende dalla scelta sommaria del regista di impiegare attori provenienti dal teatro di parola e con poca pratica nel teatro musicale, scelta che ha avuto un effetto decisivo nella messa in scena del copione di Brecht e Weill.

La prima zona d'ombra si rivela all'inizio: a sipario aperto e sala buia, ancora prima dell'ouverture, entra in scena un narratore: «Noi, piccoli artigiani borghesi, noi che lealmente affrontiamo, col piede di porco alla mano, le casse di nichel delle bottegucce, noi veniamo ingoiati dai grandi imprenditori, dietro i quali stanno le banche. Che cos'è un grimaldello di fronte a un titolo azionario? Che cos'è l'effrazione di una banca di fronte alla fondazione di una banca? Che cos'è l'omicidio di un uomo di fronte alla sua assunzione?».² Una simile apertura è una forzatura del testo, perché queste parole costituiscono la parte fondamentale del monologo di Mackie Messer che precede la ballata nella quale chiede perdono a tutti (n. 19, *Grabschrift*), introducendo il finale inizialmente tragico e poi, con l'arrivo del messo a cavallo, il terzo finale nel quale Mackie Messer è salvato per decreto reale.

² Bertolt Brecht, *L'Opera da tre soldi*, Atto terzo, traduzione di Emilio Castellani, Einaudi, Torino 2015, p. 199.

Un'anticipazione di questo tipo ha un effetto dirompente sull'intera messa in scena perché l'impianto musicale dell'*Opera da tre soldi* è stato concepito da Kurt Weill in modo tale che il primo motivo musicale da ascoltare, subito dopo l'ouverture, nel prologo, fosse la ballata intitolata *La veridica storia di Mackie Messer* (n. 2, *Die Moritat von Mackie Messer*): in questo modo avviene la presentazione del protagonista, presentazione musicale che precede quella del personaggio in scena. La struttura musicale dell'*Opera da tre soldi* è permeata dall'idea di montaggio di elementi diversi e contigui. In questo senso è utile fare riferimento alla prefazione dell'edizione critica della partitura a cura di Stephen Hinton, nella quale il musicologo sostiene che «*Die Dreigroschenoper* juxtaposes its separate and separated elements almost in the manner of a film: the musical numbers; the spoken dialogue; the actors that speak and sing, with separate lighting (*Songlicht*) for the latter; the stage property, including the visible instrumentalists and the prescribed placards narrating the plot. The elements themselves are drawn from diverse sources, some acknowledged, some not».³

La musica composta da Weill rispecchia profondamente questa idea di montaggio presente nel testo brechtiano, soprattutto attraverso una rappresentazione musicale di elementi parodici. L'ouverture rinvia agli stilemi musicali dei pezzi d'apertura per le opere del Settecento; gli elementi barocchi sono del tutto decontestualizzati attraverso l'uso di una strumentazione caratteristica degli anni Venti del Novecento: infatti gli strumenti adoperati sono due sassofoni, due trombe, un trombone, un banjo, i timpani e un harmonium. La ballata di Mackie Messer fu inserita in un secondo momento nella partitura per rompere l'equilibrio neoclassico creato dallo stile barocco dell'ouverture e del numero dei Peachum, il n. 3, *Morgenchoral des Peachum*; la ballata *Die Moritat von Mackie Messer* caratterizza musicalmente il personaggio di Mackie Messer con quel motivo caratteristico, poi diventato universalmente noto come standard jazz, ancor prima di averlo presentato in scena. Quindi dare avvio all'intera rappresentazione con una parte del monologo centrale di Mackie Messer, che segna l'inizio dello scioglimento della trama verso il finale, in cui il processo di straniamento – grazie all'arrivo del messo a cavallo – raggiunge la sua massima efficacia, comporta un depotenziamento del monologo stesso e della riflessione sulla società che innerva tutto il copione.

La seconda zona d'ombra è forse più grave, perché riguarda la scelta operata dal regista sulla messa in scena *tout court* dell'*Opera da tre soldi*; nella conversazione con il regista riportata nel libretto di sala alla domanda «Hai voluto attori che cantano e non cantanti che recitano. Da cosa è nata la tua scelta?», la risposta è alquanto fumosa, soprattutto perché nello spettacolo ciò che ha funzionato meno, l'elemento

³ Stephen Hinton, *Preface Die Dreigroschenoper*, Partitura, Vienna-Londra-New York, Universal Edition (UE32992), 2006, pp. IV-XI.

di maggior disturbo, è stata proprio la scarsa predisposizione degli attori al canto. Ecco la risposta di Michieletto:

L'opera da tre soldi è un *unicum*: non è un'opera lirica, non è un musical, non è un testo di prosa con canzoni. Sfugge a qualsiasi catalogazione. Non ho mai pensato di scritturare dei cantanti, perché credo che non si venga a vedere *L'Opera da tre soldi* per il gusto di sentire "cantare bene". Occorre trovare un'espressività, attraverso la canzone, che non si esaurisca nella vocalità, ma sia questione di sensibilità, di sfumature, di suggestioni. Con il maestro Giuseppe Grazioli, abbiamo invitato gli attori a sfruttare la possibilità di giocare sul filo che separa parlato e cantato.

Queste affermazioni evidenziano alcuni clamorosi fraintendimenti di fondo sulla natura e sul ruolo della musica nell'*Opera da tre soldi*. In primo luogo perché il "cantare bene" non deve essere necessariamente legato all'idea di canto lirico: le sonorità ricercate da Weill nel periodo berlinese degli anni Venti e Trenta si muovono nel campo della tonalità allargata, di quella che potrebbe definirsi, con un tocco coloristico, da "orchestrina stonata", ma non si devono assolutamente interpretare come facoltà data agli interpreti di stonare o di non cantare con l'intonazione corretta. Tutti i *songs* e le ballate presenti nell'*Opera da tre soldi* sono composti sulla base di una precisa intonazione. Per continuare chiosando le parole del regista, la possibilità di giocare sul filo che separa parlato e cantato è data dall'organizzazione drammatica di alternanza fra recitato e cantato, da quell'idea di montaggio filmico che pervade il testo teatrale e che il compositore ha saputo travasare nei numeri musicali.

Si potrebbe obiettare che fin dalla prima rappresentazione dell'*Opera* nessuno del cast fosse un cantante d'opera professionista, ciò è vero, però bisogna rimarcare che i loro ambienti di provenienza erano il cabaret e l'operetta: «The main roles were created by singing actors from the spoken theater (Lotte Lenya as Jenny, Erich Ponto as Mr. Peachum), from cabaret (Rosa Valetti as Mrs. Peachum, Roma Bahn as Polly, Kurt Gerron as Tiger Brown), and from operetta (Harald Paulsen as Macheath)».⁴

Non è possibile pertanto definire un genere d'appartenenza univoco per questo pezzo di teatro musicale e ciò a causa della complessità degli elementi utilizzati dagli autori; la parola recitata e la parola cantata sono essenziali e coesistono al medesimo livello. Scegliere di ignorarne una parte, in questo caso la parola cantata, significa prestare il fianco ai giudizi secondo i quali questa messa in scena, a sessanta anni dalla prima rappresentazione in Italia, è stata una clamorosa «occasione mancata», dovuta sostanzialmente al fatto che non si tratta di un teatro di parola

⁴ Stephen Hinton, *Weill's Musical Theater Stages of Reform*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012, p. 113.

L'opera da tre soldi secondo Damiano Michieletto

bensi di teatro musicale. Lo stesso Weill usava dire di aver inteso la composizione dell'*Opera da tre soldi* come un'opportunità per realizzare un'«opera» su un buon soggetto per una serata in teatro.⁵

⁵ Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften*, a cura di Stephen Hinton e Jürgen Schebera, con Elmar Juchem, Schott, Mainz 2000.

God Save the Queen

Katie Mitchell e Sarah Kane al National Theatre

Federica Mazzocchi

Spettatori svenuti, altri fuggiti dalla sala in preda al disgusto: in rete sono rimbalzate le reazioni provocate da *Cleansed* (*Purificati*), primo testo di Sarah Kane a essere prodotto dal National Theatre di Londra in uno spettacolo diretto da Katie Mitchell (in scena al Dorfman Theatre, la sala piccola del National, dal 23 febbraio 2016) che è stato, a mio avviso, fra i migliori visti quest'anno.¹ Pur considerando un ampio margine di esagerazioni giornalistiche, in ogni caso sorprende che il pubblico contemporaneo, raggiunto quotidianamente da immagini atroci e reali, possa davvero impressionarsi davanti a *Cleansed*. Due ritengo siano le possibili ragioni. La prima è che la qualità vivente dell'esperienza teatrale, il compiersi dell'atto scenico davanti ai nostri occhi, abbia rivelato, una volta di più, la sua capacità di "far credere" con una intensità del tutto differente rispetto agli altri media. La seconda è che le opere della Kane, considerate da più parti testi "impossibili", vere e proprie scommesse registiche e attoriali, non hanno perso nulla di quella forte capacità divisiva con cui si sono imposte sulla scena teatrale.

Fin dal primo debutto di *Cleansed* nel 1998, scritto l'anno precedente il suicidio dell'autrice (e ancora prima con il testo d'esordio *Blasted* del 1995), pubblico e critica si sono spaccati fra quanti vedevano violenza gratuita e compiacimenti da *horror movie* e quanti assumevano la crudeltà estrema delle situazioni come una trasparente metafora dei rapporti di potere (in campo politico, medico, sentimentale, sessuale) e come uno specchio, non molto piacevole certo, in cui guardarsi. La questione è, evidentemente, ancora aperta, benché all'autrice sia oggi riconosciuta la statura di classico. Capofila del cosiddetto *In-her-face theatre* (copyright di Aleks Sierz), cioè di quella drammaturgia esplicita e aggressiva appunto come un pugno in faccia che caratterizza il teatro inglese della fine degli anni Novanta, Kane ha incorporato, in forme del tutto personali, tanto l'eredità dei grandi contemporanei (soprattutto di Harold Pinter e di Edward Bond) quanto il modello imprescindibile del teatro elisabettiano, ma senza sfociare mai in virtuosistici esercizi di stile, perché la sua scrittura è sempre stata intrecciata al suo percorso autobiografico, spezzato prematuramente.

¹ Per quel che riguarda l'Italia, ricordo la bella edizione di Marco Plini alla Biennale di Venezia del 2004.

Questo primo incontro con il teatro di Sarah Kane da parte di Katie Mitchell, la voce oggi più autorevole, dopo il decano Peter Brook, della regia anglosassone, ha avuto un'accoglienza critica non unanime (si veda, per esempio, la recensione negativa di Susannah Clapp nel «Guardian», 28 febbraio 2016). Nella videointervista a cura di Matt Trueman – a cui mi riferisco in queste pagine ogni volta che cito le parole della regista² – la Mitchell, che definisce il testo particolarmente stimolante da un punto di vista femminista, ha indicato una serie di sfide poste da *Cleansed*. In primo luogo, il sesso e la violenza «very demanding», che impongono precise scelte di linguaggio. Poi, la necessità di organizzare sul piano visivo e ritmico un materiale drammatico dalla struttura episodica, frammentata in venti scene. In *Teoria del dramma moderno*, Peter Szondi scrive che le opere di August Strindberg devono essere definite non più drammi in senso proprio (ovvero drammi come spazi assoluti per l'accadere delle relazioni intersoggettive dei personaggi in azione), ma “drammaturgie dell'io” in cui un soggetto centrale proietta fuori di sé, come proprie emanazioni, una serie di figure persecutorie (si pensi al *Padre*) e/o di situazioni frammentarie (si pensi a uno *stationendrama* come *Sogno*), figure e situazioni originate – come in un sogno angoscioso – da una singola soggettività che le crea e le subisce. La forma-dramma tradizionale cede, dunque, al teatro di un io con le proprie parti in conflitto. Mettendo in scena *Cleansed* Mitchell ha scelto una prospettiva analoga. L'opera è letta come il sogno-incubo di una figura femminile centrale (Grace), il cui punto di vista costituisce il tessuto connettivo delle scene, che vengono articolate in base alla sua presenza costante, nello spettacolo, ora quale agente ora quale testimone.

Mitchell ha descritto il suo metodo di lavoro nel volume *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre* (Routledge, 2009), in cui dedica ampio spazio al minuzioso lavoro preliminare di documentazione, che si tratti di affrontare testi classici (il libro ripercorre la progettazione della sua regia del *Gabbiano* di Čechov) o contemporanei. Per *Cleansed*, scritto mentre ancora era in corso la guerra nella ex-Jugoslavia, e a essa metaforicamente collegato, così come lo era, ancora più direttamente, *Blasted*, Mitchell ha assunto quella guerra quale orizzonte di riferimento, sul piano simbolico, per le atrocità che avvengono all'interno del campus universitario di *Cleansed*. Con il conflitto nei Balcani l'Europa si è scoperta drammaticamente di nuovo capace di una guerra sanguinosa ed efferata, in cui la pulizia etnica e lo stupro di guerra diventano armi a disposizione. Un'evidenza particolarmente traumatica per artiste come Sarah Kane, come Biljana Srbljanovic (si pensi a *Giochi di famiglia*), come Mitchell, per le quali le pratiche di violenza sui corpi, e la riduzione del nemico a cosa, rappresentano la forma esemplarmente estrema di quotidiane dinamiche dominante/dominato e di violenza di genere.

² National Theatre Discover, Youtube (7/3/2016).

Mitchell ha detto che, per la preparazione di *Cleansed*, ha visionato una grande quantità di materiale audiovisivo e che, in particolare, le è stato di ispirazione il documentario *The Valley* di Dan Reed (1999) sulla guerra nel Kosovo. Tuttavia non ha voluto dare una connotazione storica esatta allo spettacolo. Il tempo della guerra in ex-Jugoslavia ha funzionato non come localizzabile riferimento reale, ma come spazio mentale, come *palestra* metaforica per ricorrenti dinamiche di orrore da analizzare mediante i corpi in scena. Il teatro è, dunque, lo spazio d'elezione per indagare, attraverso lo strano sogno di Grace, i rapporti di potere (che si consumano tra le mura di casa, a scuola, in ospedale, o in qualsiasi altro posto) rappresentati dall'urto tra i desideri, i bisogni, gli autoinganni dei personaggi e una sorta di distruttivo "principio di realtà" (incarnato da Tinker) che li mette a durissima prova. Il testo stesso, è bene ricordarlo, non chiama in causa un conflitto storicamente definito, ma allinea una serie di brevi quadri esemplari, quasi da esperimento in vitro o da "racconto morale", al cui centro c'è il corpo e le sue possibili manipolazioni.

Era necessario che il linguaggio del sesso e della violenza fossero molto esatti (da qui i presunti malori in sala), cosa che ha imposto alla regista e agli attori il ricorso a preparatori specifici per rendere credibili gli scontri fisici in scena (i *fight directors* della Rc-Annie Ltd) e la gestione di litri di sangue finto per le scene di mutilazione. Questa "verità" dell'esecuzione si sposa con un lavoro sulle traiettorie e sui percorsi degli attori in palcoscenico che riecheggia movimenti di danza. Ma non una danza in senso espressivo, bensì una serie di azioni attentamente coordinate e a incastro (anche per operare efficacemente nelle limitate dimensioni del palcoscenico) che compongono un grafico estremamente coerente e ordinato. Nelle scene di tortura, per esempio, i macchinari vengono portati in scena, usati, portati fuori secondo un millimetrico calcolo di tempi di esecuzione (scanditi dal suono di una sirena) e secondo una coreografia in cui ciascuno degli attori ha un proprio tragitto e un proprio obiettivo. È una soluzione efficace, perché – nonostante rischi talvolta di formalizzare troppo, di rendere troppo "belle" le scene di violenza – il tracciato logico dei movimenti e la loro massima fluidità comunica il raggelante professionismo degli specialisti della tortura, cioè di Tinker, il presunto medico, e dei suoi aiutanti dal volto coperto. C'è davvero la visione spaventosa del compito ben eseguito, del meccanismo di morte oliato alla perfezione, chiaro, consequenziale e inesorabile come nei brutti sogni da cui non riusciamo a svegliarci. Il linguaggio onirico è rafforzato dalla regia anche grazie all'invenzione di strani personaggi alla Magritte che, con il volto coperto e sotto ombrelli neri, passano più volte con lentissimi movimenti al ralenti, risalendo le scale a ritroso, negando, sul piano visivo, la scansione lineare del tempo.

Dimensione onirica ed esattezza dei gesti, allucinazione e massima concretezza sono i tratti specifici del linguaggio scenico elaborato per questa regia di *Cleansed*. Mitchell ha detto di aver voluto affrontare le situazioni del testo «literally», mostrando ciò che è scritto per come è scritto, rifiutando di edulcorare con una stilizzazio-

ne simbolica tanto il sesso esplicito quanto la violenza offensiva del racconto. Le battute, il numero delle scene e la loro articolazione sono rispettate pressoché alla lettera. Tuttavia, diversi cambiamenti di regia sono stati fatti. La sfida delle didascalie “impossibili” – per esempio quelle, sempre citate, in cui alcuni topi portano via gli arti tagliati ai prigionieri³ – è stata lasciata cadere anche se i topi ci sono ancora, compaiono a intervalli regolari negli angoli, e altrettanto regolarmente vengono uccisi a revolverate dagli aiutanti di Tinker, creando una ripetitività comica che riassume e omaggia i (rari) momenti di humour nero della storia. Ma è soprattutto la scelta di ambientare tutta l’opera in un unico ambiente la più vincolante e la più divergente rispetto al testo. Lo spazio unitario conferma, a livello scenografico, l’assunzione del punto di vista di Claire come prospettiva dominante. Il testo si snoda attraverso diversi ambienti tutti legati a un edificio universitario: *Dentro le mura di cinta di un campus universitario* (scena 1); *Sul prato del college dentro le mura di cinta del campus universitario* (scena 2); *La stanza bianca – l’infermeria dell’università* (scene 3, 5, 12, 18); *La stanza rossa – la palestra dell’università* (scene 4, 10); *La stanza nera – le docce della palestra dell’università trasformate in cabine di un peep show* (scene 6, 9, 11, 14, 19); *La stanza rotonda – la biblioteca dell’università* (scene 7, 15, 17); *Un rettangolo fangoso dentro le mura di cinta del campus universitario* (scene 8, 13, 16, 20).

Mitchell, viceversa, coadiuvata dal set designer Alex Eales, propone uno spazio su due piani, con una rampa di scale centrale, uno spazio simile all’ingresso di una scuola o di un ospedale. L’ambiente è realistico, completo di soffitto, pareti, porte, ma in stato di totale abbandono, con i muri scrostati, alcuni striminziti alberelli cresciuti all’interno, uno sconquassato pavimento a piastrelle bianche e nere. L’edificio sembra tanto diroccato dal tempo quanto lesionato da bombardamenti. Un luogo ibrido, teatro di strani esperimenti medico-educativi, che comunica un senso di minaccia e di coercizione: ci sono grate alle finestre; un cancello chiuso a chiave da cui sono condotti gli studenti-pazienti-prigionieri; porte a spinta da cui entrano anche le barelle e i macchinari per le amputazioni e per gli elettroshock (frutto di precise ricerche da parte della regista); violente luci al neon. Ma le finestre e i lucernari possono lasciare filtrare gli effetti di una bella luce naturale, che giunge, nei rari momenti di requie, come uno spiraglio di salvezza. Sono sparite le stanze dai diversi colori previste dal testo (colore che, però, viene in parte recuperato grazie alle luci del lighting designer Jack Knowles), ma c’è ancora la scatola di vetro da *peep show* in cui Woman si esibisce per Tinker e parla con lui, una specie di acquario-cabina telefonica portata in scena attraverso una delle porte a spinta. Di

³ «I topi cominciano a mangiare la mano destra di Carl», scena 8, p. 119; «I topi portano via il piede di Carl», scena 13, p. 126. Cito da Sarah Kane, *Tutto il teatro*, traduzione di Barbara Nativi, Einaudi, Torino 2000.

particolare interesse il lavoro sui suoni (l'autrice è Melanie Wilson) e sulla musica (di Paul Clark). I rombi soffocati, i lancinanti rumori di sirene e di campanelli d'allarme, uniti a un tappeto sonoro quasi costante producono un'impressione di disorientamento e di permanente insicurezza (il modello è, probabilmente, Harold Pinter per come usa i rumori nel suo "teatro della minaccia", per esempio in *La serra*). Questa musica dalle sonorità apparentemente elementari, da ritmo cardiaco, segna il tempo per le "coreografie" delle scene di violenza, per poi virare verso la *dance* più anonima e ripetitiva nelle contorsioni erotiche, da bambola meccanica, di Woman.

Kane immaginava suoni dall'altra parte del muro del campus: i rumori di una partita di cricket (scena 2) e di calcio (scena 8), un bambino che canta *Things we said today* di Lennon e McCartney (scena 13). Mitchell, viceversa, sceglie un microcosmo chiuso, senza affacci su un esterno plausibile. Il sogno di Grace è una sorta di crudele *educazione sentimentale* attraverso le cure di un enigmatico maestro-aguzzino, Tinker, che mette alla prova, attraverso il test di una violenza estrema, ogni momento di tenerezza, ogni slancio d'amore fra i personaggi, ogni loro dichiarazione avventata. È una figura dall'identità incerta, forse medico, come dichiara in certe scene, forse no, come afferma in altre. Ma che cosa cambia? Tinker sembra demandato suo malgrado a un compito odioso. Non stupirebbe sentire dalla sua bocca il fatidico «Sto solo eseguendo degli ordini». Uno dei grandi pilastri del testo, come detto, è l'esplorazione dei meccanismi di sopraffazione (c'è sempre un Tinker da qualche parte disponibile a mettersi al lavoro), meccanismi che Mitchell legge in chiave femminista, d'accordo nel definire la violenza – citando Rebecca Solnit e il suo libro *Men explain things to me* (Haymarket Books, 2014) – una *gendered activity*, cioè una pratica maschile perché da sempre forma del potere patriarcale (nonostante possa essere aborrita dagli uomini e possa essere messa in atto da donne); leggere in questa ottica il contenuto di violenza del testo per la regista significa rispettare la densità e la complessità – sul piano politico e drammaturgico – del discorso di Kane, e fornire una chiave d'accesso all'immaginario di *Cleansed* che, diversamente, potrebbe essere ridotto a un mero catalogo di orrori. L'altro pilastro del testo è il bisogno d'amore e di tenerezza, che emerge potentemente nel confronto con la violenza: l'effetto di fragilità estrema del corpo nudo e inerme gettato in un contesto di pericolo radicale, dice la regista, è costruito da Kane con una sapienza teatrale che non cessa di stupire. Tutti i personaggi, persino Tinker, sono febbrilmente alla ricerca di un contatto umano che li completi, che li salvi, che dia loro un senso. Tutti verranno "purificati", cioè prenderanno coscienza di quanto l'amore sia fragile e minacciato, di quali costi implichi farlo esistere, proteggerlo, esserne fedeli. Perché i costi, nel testo, sono reali, cioè sono direttamente incisi sul corpo. «E se non sento male, è tutto inutile» dice Grace nella scena finale.

Cleansed sviluppa una linea di racconto principale (la storia di Grace e del fratello

Graham) e una serie di sotto-trame a essa collegate (la coppia omosessuale Rod e Carl; quella di Tinker e della *go-go dancer* senza nome, semplicemente indicata come Woman; la storia di Robin). Benché l'andamento sia frammentario ed enigmatico, c'è comunque una successione di eventi e ci sono le intenzioni dei personaggi che la regia si incarica di mettere in scena con la maggiore chiarezza possibile. Il risultato è notevole anche grazie al gruppo di attori, tutti eccellenti per la capacità di costruire rapporti reciproci sempre focalizzati e credibili. Una menzione particolare spetta a Michelle Terry (Grace), una figurina che al primo apparire sembra insignificante pur nello sgargiante abito rosso, ma che via via si carica di luce e costruisce la sua presenza con una esattezza di toni, gesti e sguardi difficilmente dimenticabile, agendo con piena padronanza nel non facile compito di recitare nuda per la metà del tempo. Ma tutti gli attori si distinguono sia per un lavoro di squadra davvero degno di questo nome, sia per la perizia nel costruire il proprio personaggio. Segnalo in particolare la Woman di Natalie Klamar, ipnotica nei movimenti sempre uguali della sua danza erotica, e il Tinker di Tom Motherdale, che è tanto un luciferino professionista del male quanto un uomo con una faccia efficacemente "qualsiasi". Lo spettacolo, come detto, vuole che Grace sia presente come io-testimone sin dalla prima scena. Nel suo lungo abito scarlatto, osserva la morte dell'amato fratello Graham, tossicodipendente ricoverato in quello strano ospedale-scuola-prigione, il quale chiede a Tinker di ucciderlo, e che questi accontenta iniettandogli eroina nell'occhio e guardandolo morire.

Il percorso di Grace è una metamorfosi. Per ritrovare Graham si trasformerà in un essere androgino, frutto della fusione con il fratello. Ma prima di giungere all'operazione chirurgica con cui Tinker impianterà un pene sul suo corpo di donna, prima cioè di far rinascere Graham nel proprio corpo, Grace passerà attraverso una serie di violentissime prove guidate da Tinker, aizzate da Voci minacciose, eseguite da individui mascherati; passerà attraverso pestaggi, elettroshock, persino attraverso le raffiche di un invisibile plotone d'esecuzione. Nel percorso, Graham le è sempre accanto, i due parlano, ballano, fanno l'amore (e qui «un girasole squarcia il pavimento e cresce alto fin sopra le loro teste» come vuole il testo⁴), in un rapporto gemellare che si completa nella scena 18, quando si compie l'agognata trasformazione Grace/Graham. La sorella-fratello decide di fermarsi definitivamente in quello strano posto, e Graham può salutarla e andarsene in compagnia di Tinker. Le due metà sono ormai riunite. Non è dunque un finale tragico quello che ci consegna Kane, a dispetto delle apparenze. Certo, accanto a Grace/Graham rimane il più vessato dei personaggi, il povero e piangente tronco umano Carl, che in scena è stato violentato, mutilato della lingua, delle mani, dei piedi e del pene, appunto

⁴ Ivi, scena 5, p. 111.

impiantato su Grace. Ma sono ancora vivi, e c'è spazio per gesti di solidarietà che proprio l'incongruità della situazione rendono limpidi.

Lo spettacolo esplora varie facce dell'amore. Rod e Carl sono una coppia omosessuale, più realista il primo (ti amo adesso), più romantico il secondo (ti amerò sempre). Tinker torturerà Carl per sottoporre a verifica le sue parole. Carl, come in *1984* di Orwell, non riuscirà a tenere fede («Rod, non me») provocando la serie di atroci mutilazioni del suo corpo. Rod sancisce il suo patto d'amore con Carl facendogli ingoiare il suo anello, e facendo l'amore con il suo corpo sfigurato. Finirà con la gola tagliata da Tinker dopo aver difeso l'amante («Io, non Carl»). Poi, c'è Robin, un giovane mentalmente ritardato e analfabeta, a cui sono stati dati gli abiti del defunto Graham. Grace li pretende per rivestirsi con essi, nella prima tappa della trasformazione nel fratello. Robin indossa l'abito rosso di Grace, si innamora di lei che lo ha trattato con gentilezza e gli ha insegnato a scrivere qualche parola, impara a contare e realizza quanti anni gli manchino prima di uscire di lì. Grace gli offre amicizia ma non amore, e Robin sceglie di impiccarsi, aiutato da Graham, e dopo essere passato attraverso le angherie e le umiliazioni del solito Tinker. E infine, ci sono appunto Tinker e Woman. Il finto dottore sceglie la donna nella scatola di vetro per la quale amare significa modellarsi sugli stereotipi maschili. Sceglie un'amante materna dall'identità fluida (si farà chiamare Grace per compiacere il suo amante) che offre rassicurazione e rinuncia al proprio orgasmo. Con lei Tinker può fare l'amore e può piangere. Che cosa ne sarà della coppia? Il testo si ferma prima.

Lo spettacolo scolpisce una serie di immagini progettate per farsi ricordare: la fioritura di narcisi dal pavimento nella scena 10 (collocata al centro del testo, la più densa sul piano dei significati) dopo che Grace ha superato i pestaggi e la spartoria; gli intensi momenti di amore fisico tra i personaggi come oasi di (temporanea) pace; la scatola di cioccolatini per Grace che Robin deve mangiare, obbligato da Tinker, uno per uno fino al vomito; il rogo di quei libri che Robin ha appena imparato a decifrare; la straordinaria danza di Woman nel *peep-show*, gelida, ripetitiva, e le "coreografie" di Tinker e dei torturatori; Robin impiccato che oscilla dentro l'abito rosso; il corpo nudo di Grace in quel contesto di violenza; lo stormo di uomini magrissimi. Lo spettacolo disegna con il massimo nitore la dinamica, così peculiare del teatro di Sarah Kane, tra resilienza e distruzione, e conferma che il modo di lavorare, lineare e rigoroso, della Mitchell è fra i più interessanti oggi. Conviene seguirlo con attenzione perché continuerà a dare frutti. La sua idea di regia, inventiva eppure fortemente aderente alla pagina, afferma un tipo di messinscena che i registi italiani non sempre hanno voluto seguire. Afferma cioè quell'alleanza tra drammaturgo e regista, tra copione e spettacolo, tra ciò che è scritto e ciò che è visto, che una parte importante, e molto creativa, del nostro teatro ha recisamente negato. Pensiamo alle storiche regie di Massimo Castri, di Mario Missiroli, o al teatro di Carmelo Bene, che hanno appunto agito, ciascuno con propri stili e obiet-

tivi, “contropelo” ai testi, come diceva Castri, a smentirne la lettera, a smontarla, a negarla, usando la regia come grimaldello per spaccare il testo, per sfiguralo, per irriderlo, ottenendo risultati indimenticabili. La messinscena della Mitchell ci mostra, viceversa, che quell’alleanza è non solo ancora possibile, ma che una regia *letterale* è un’opera di creazione che può produrre risultati altrettanto preziosi e indimenticabili.

Cleansed di Sarah Kane; regia di Katie Mitchell; scene di Alex Eales; costumi di Sussie Juhlin-Wallén; luci di Jack Knowles; direzione dei movimenti di Joseph Alford; musica di Paul Clark; suono di Melanie Wilson; *figth directors*: Rachel Bowen-Williams e Ruth Cooper-Brown della RC-Annie Ltd. Interpreti: Graham Butler (Graham), Peter Hobday (Carl), Natalie Klamar (Woman), Tom Mothersdale (Tinker), George Taylor (Rod), Matthew Tennyson (Robin), Michelle Terry (Grace). Produzione: National Theatre (Londra). Debutto: Londra, Dorfman Theatre, 23 febbraio 2016. Durata: 1 ora e 45 minuti. Il programma di sala avvisa che lo spettacolo «contains graphic scenes of physical and sexual violence».

Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella

Federica Mazzocchi

Insomma, se non c'è un sano rapporto erotico,
fatto di fedeltà e di tradimento,
il rapporto con il testo non funziona.
Massimo Castri¹

Il titolo di queste note non indica un limite, ma una specificità. Latella è, infatti, senz'altro un regista *nella* tradizione, l'erede forse oggi maggiore del teatro di regia, perché direttamente legato a certe pratiche soprattutto per quel che riguarda il rapporto sia con i testi drammatici, sia con le istituzioni teatrali. Ma parimenti Latella è un regista *della* tradizione nel senso che la sua scena mira a riattivare, sul piano estetico e concettuale, il legame con quella storia teatrale e a riflettere sul lascito, anche problematico, del teatro dei maestri.

Benché il curriculum teatrale di Latella sia, com'è noto, di gran lunga più ampio, queste note riguardano in particolare tre spettacoli: *Un tram che si chiama Desiderio* di Tennessee Williams (2012), *Il servitore di due padroni* di Ken Ponzio da Carlo Goldoni (2013), *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo (2014). Si tratta di tre frutti della piena maturità creativa, e quindi esemplari per una verifica dei linguaggi utilizzati dall'artista per veicolare la sua visione teatrale. Tre regie, inoltre, che hanno suscitato reazioni contrastanti e polemiche (il dibattito è in rete),² ponendosi quali esempi emblematici, al di là che siano piaciuti o meno, del ruolo di Latella sui palcoscenici degli ex teatri stabili ora teatri nazionali, le realtà istituzionali che hanno prodotto molti suoi lavori.

Nel panorama attuale, Latella si profila come una figura fra le più attrezzate sul piano culturale, oltre che fra le più disponibili, per un confronto dialettico con la storia della regia italiana; una storia che si fa idealmente cominciare nel secondo dopoguerra con il sistema produttivo dei teatri pubblici (il primo è il Piccolo Teatro

¹ Massimo Castri, *Responsabilità del regista*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», LXIII (1993), fasc. II, p. 155.

² Si veda, per esempio, lo scambio di opinioni tra Antonio Audino e Renato Palazzi su *Natale in casa Cupiello*, <www.delteatro.it>.

di Milano nel 1947) e delle grandi compagnie private a carattere stabile (si pensi alla Morelli-Stoppa diretta da Luchino Visconti).³ Lo sviluppo della regia nelle istituzioni teatrali pubbliche è stata continuata, in tempi più vicini a noi, da artisti che hanno compiuto una parte importante dei loro percorsi all'interno di quelle sedi. Si pensi al Luca Ronconi dalla fine degli anni Ottanta in poi, o a Massimo Castri, con cui Latella ha mosso i primi passi come attore, nelle due *Ifigenia* euripidee (1994 e 1999) e nel grande progetto della *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni (1995-1996).

Sono d'accordo con Renato Palazzi quando scrive che Latella si muove «nel solco del teatro di regia»,⁴ espressione-ombrello sotto cui si raccolgono espressività diverse che trovano un denominatore comune nell'attenzione precipua verso il testo drammatico e nella concezione dello spettacolo come opera, come sistema autonomo, per così dire, “chiuso e finito” posto davanti allo spettatore. Quella della regia è una forma-spettacolo che nasce come atto interpretativo, in cui la regia sancisce, cioè, la relazione tra testo e spettatore costruita con maggiore o minore vincolo di fedeltà alla pagina, ma sempre avendo nel testo il momento aurorale del processo creativo. Misurandosi direttamente con i capolavori della letteratura drammatica, anche Latella assume il testo come punto di partenza, indipendentemente dal fatto che esso venga poi sottoposto a un intervento di riscrittura integrale (si pensi alla drammaturgia di Ken Ponzio per *Il servitore di due padroni*). Latella ha detto che Massimo Castri è stato il regista da cui ha imparato di più,⁵ e la cosa non stupisce, ricordando la capacità di Castri di coniugare senso del teatro e discorso critico sempre a partire da una magistrale lettura del testo in chiave *destabilizzante*, tesa cioè, scriveva, a farlo «rivivere in tutte le sue contraddizioni e in tutti i suoi problemi formali e linguistici».⁶

In un contesto globalizzato nel quale le antiche contrapposizioni ideologiche non funzionano più (si pensi alla spaccatura, a ridosso del 1968, tra teatro istituzionale e “nuovo teatro”), Latella può guardare alla storia dello spettacolo come a un vasto territorio da attraversare. Alludo al suo rapporto con una costellazione di autori/attori/registi/opere, che hanno rappresentato dei vertici per quanto discussi (si pensi all'autorità carismatica e ingombrante di Strehler e di Eduardo) o dei punti di rottura (si pensi all'eversione di un testo come *Un tram che si chiama Desiderio*,

³ La storia della regia italiana, lungi dall'essere un percorso monolitico e luminoso, è stata una storia frastagliata e sofferta, come hanno chiarito le penetranti pagine di Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984 [prima edizione].

⁴ *Natale in casa Cupiello* / 3. Palazzi, 19 dicembre 2014, <www.delteatro.it>.

⁵ Cfr. *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*, a cura di Emanuele Tirelli, Caracò Editore, Bologna-Napoli 2016, pp. 24-25.

⁶ Massimo Castri, *Per una drammaturgia goethiana: “Urfaust”*, Aa Vv, in *Viaggio con Goethe*, a cura di Irene Perini Bianchi, Centro Teatrale Bresciano, Brescia 1986, p. 63.

diretto da Kazan a Broadway e da Visconti in Italia). Ciò non vuol dire che quello di Latella sia un teatro della nostalgia o dell'inchino al passato. Significa, viceversa, riconoscere che le sue regie sono concepite per integrare tanto le tracce della storia scenica di un testo – cioè della memoria di alcune messinscene considerate ormai classiche – quanto il rapporto viscerale, non da “saggio critico”, del regista con quella memoria.

È chiaro, insomma, che ci troviamo di fronte a messinscene marcatamente intertestuali, che pongono quello che Cesare Segre ha chiamato, in ambito letterario, il *problema delle fonti*.⁷ Citando direttamente o evocando quelle regie storiche come fonti nello spettacolo, Latella pone appunto la questione della *storicità del testo* drammatico cioè, come scrive Antonio Costa a proposito del cinema, la questione del legame tra testo e contesto, e parallelamente attribuisce allo spettatore la funzione cardine «di attivare relazioni esplicite e implicite».⁸ In altre parole, la messinscena di Latella del *Tram che si chiama Desiderio* non può prescindere dal mito creato dal sodalizio tra Williams (l'autore), Kazan (il regista) e gli attori-icona (Brando, e la Leight nella versione cinematografica sempre di Kazan del 1951); il suo *Servitore di due padroni* non finge che l'*Arlecchino* strehleriano non sia esistito, e con esso comunica a distanza in forme totalmente (tra)sfigurate; *Natale in casa Cupiello* è, più che la messinscena di un'opera di Eduardo, un confronto con la memoria del corpo di Eduardo e con il senso complessivo della sua eredità. Questo modalità creativa che usa il testo originario e la sua storia scenica come paritetici materiali di lavoro attesta l'evidenza che oggi – grazie all'ormai facilissimo accesso a film, video, immagini, memorie scritte e orali, ecc., e grazie alle pratiche dello scambio e della condivisione – i testi della lettura drammatica ci raggiungono sempre inestricabilmente intrecciati al loro cammino scenico, che li ha modellati come oggetti culturali (le loro determinazioni storico-sociali, le dinamiche della loro ricezione, il loro posto nell'immaginario collettivo, le biografie di chi li ha scritti/rappresentati).

È per un'evidente ragione anagrafica che il rapporto tra la scena di Latella e alcuni spettacoli storici non può che nascere dalle tracce audiovisive che questi hanno lasciato (il film di Kazan; le diverse registrazioni Rai dell'*Arlecchino* di Strehler, e quelle di *Natale in casa Cupiello* recitato da Eduardo nel '62 e nel '77). Da un lato, il riconoscimento di tali tracce intertestuali e intermediali «attiva una serie di collegamenti che possono illuminare certi aspetti della genesi di un'opera», scrive ancora Costa, cioè il modo in cui gli spettacoli di Latella sono stati incubati e costruiti; ma tali tracce si impongono, non di meno, quali «segnali di un reciproco ricono-

⁷ Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984, in particolare pp. 103 e 110.

⁸ Antonio Costa, *Investire in immagini. Cinema e intertestualità*, in Aa Vv, *L'Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di Giulia Carluccio e Federica Villa, Kaplan, Torino 2006, p. 19.

scimento di autore e spettatore», sicché grazie a esse «emerge quella coscienza di appartenenza a una comunità, secondo quell'idea, centrale nell'estetica contemporanea, dell'esperienza estetica come dispiegamento della capacità dell'oggetto estetico di «fare mondo», di creare comunità».⁹ Dunque, la scena di Latella appare tesa a incorporare nei linguaggi del teatro contemporaneo – spazi non mimetici; riscrittura anche integrale del testo e, comunque, suo uso libero; forte implicazione dello spettatore attraverso la relazione diretta con l'attore – quell'ideale *biblioteca teatrale* di messinscene storiche, nel senso chiarito sopra, vista come un insieme, vario e mobile, di spettacoli e di immaginari non da distruggere e/o rimuovere, ma con cui comunicare. In altre parole, mi sembra dirci Latella, le tappe storiche sono un'evidenza con cui è inevitabile misurarsi.

Nei tre spettacoli-campione Latella fa regia anche a partire dalla storia scenica e culturale di un'opera. I suoi spettacoli racchiudono non solo la traccia (più o meno riconoscibile) del testo originario, ma anche un sistema di associazioni, memorie, riferimenti, miti, che l'opera ha ormai incorporato e a cui Latella reagisce con la sua sensibilità registica. Contestualmente al rapporto con il testo (nell'accezione chiarita sopra), Latella ha sviluppato il proprio modello attorico. Sulla sua scena l'attore di rappresentazione (quello che tanto più è bravo quanto più sparisce dietro/dentro il personaggio) non basta più. Latella chiede all'attore la capacità persuasiva del teatro di rappresentazione e l'intensità fisica del performer. Ma soprattutto gli chiede la disponibilità a mostrare il proprio lavoro nella realtà del suo concreto farsi, in modo da gettare verso lo spettatore quel ponte, quella domanda di relazione che il teorico del postdrammatico Hans-Thies Lehmann ha indicato come necessità fondante del teatro contemporaneo.¹⁰ Così lo spettacolo si fa luogo di rispecchiamenti comunitari perché è campo in cui si aggregano appartenenze, amori, miti (la *biblioteca* nominata sopra) e perché è spazio di una relazione calda con il personaggio/attore che suscita reazioni non neutre (empatia o rifiuto).

Ho detto che Latella compone messinscene dall'architettura forte (“chiuse e finite” appunto) con le fondamenta affondate nel testo drammatico, e progettate per esondare verso lo spettatore attraverso continue occasioni di “dialogo” oltre il limite della ribalta. Vediamo la questione per punti.

⁹ Ivi, pp. 24-25.

¹⁰ Il volume di Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater* (1999), com'è noto non è ancora disponibile in lingua italiana. Oltre che alla versione inglese e francese, rimando ai brani tradotti con il titolo *Segni teatrali del teatro postdrammatico*, a cura di Valentina Valentini, «Biblioteca Teatrale», 74-76, aprile-dicembre 2005; e ai due numeri della rivista «Prove di Drammaturgia» dedicati al teatro postdrammatico: *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, a cura di Gerardo Guccini, anno XVI, 1, giugno 2010; *Hans-Thies Lehmann: ripartire dal postdrammatico*, a cura di Gerardo Guccini e Nicoletta Lupia, anno XVIII, 1, ottobre 2013.

Testo. Tre gradazioni di intervento sul testo: rielaborazione parziale (*Un tram che si chiama Desiderio*), riscrittura totale (*Il servitore di due padroni*), sostanziale rispetto della traccia verbale con una marcata autonomia sul piano registico relativamente alla recitazione e allo spazio (*Natale in casa Cupiello*).

All'origine del teatro di Latella c'è una tensione post-brechtiana. Il regista si serve degli strumenti del linguaggio epico, ma sostituisce all'orizzonte esplicitamente politico-ideologico un'istanza che, parafrasando Franco Cordelli, potremmo definire di indagine umanistico-esistenziale.¹¹ Il regista, cioè, lavora su nuclei tematici archetipici e fortemente drammatici – amore, morte, violenza, incesto, follia – che sviluppa in spazi scenici non realistici e con tutti gli elementi atti a svelare la finzione teatrale: luci a vista, spazio vuoto o scenografie frammentarie e concettuali, uso dei microfoni ad asta. Ma è bene chiarire subito che il linguaggio scenico contemporaneo, che Latella usa da virtuoso, non spezza la relazione con il testo. Con parziale eccezione del *Servitore di due padroni*, su cui occorrerà fare un discorso diverso, la lettura di Latella sia di *Un tram che si chiama Desiderio* sia di *Natale in casa Cupiello* mostra un accordo stringente tra testo e regia. Gli spettacoli non dicono altro rispetto ai nuclei tematici del testo, se mai, li spingono alle loro estreme, ma logiche, conseguenze. In questo senso ritengo vada letta l'eutanasia di Luca per mano di Nennillo nel *Cupiello*; così come, se si sovrappone il tracciato scenico del *Tram che si chiama Desiderio* con gli snodi del testo (ascesa-climax-ritorno-catastrofe), si verifica che essi coincidono punto per punto. Il linguaggio del teatro contemporaneo messo a punto per *Un tram che si chiama Desiderio*, dunque, non mira a disarticolare il testo in chiave critica, ma, se mai, a ottenere un equivalente credibile, sul piano erotico/energetico, della storica regia di Kazan e del segno che ha saputo lasciare sugli spettatori di allora (e di oggi attraverso il film). Analogo accordo testo/spettacolo vale per *Natale in casa Cupiello*. Ciò che fa Latella è amplificare al massimo il “tema del padre” così da incorporare un percorso visivo che riguarda le radici religiose e culturali italiane (il presepio che ossessiona Luca Cupiello), percorso che viene confermato dall'idea di pensare Eduardo stesso quale archetipo e “grande padre” del nostro teatro. La traccia verbale è intatta – come da richiesta degli eredi De Filippo – e la regia qui si fa commento, glossa al testo, lettura a scorrimento parallelo, germinazione di immagini sul tronco testuale, meditazione.

Attori. Quella di Latella è, insomma, un tipo di regia sensibile al potenziale drammatico delle storie e alla forza archetipica delle immagini. Il lituano Eimuntas Nekrosius è stato senz'altro un punto di riferimento di Latella, per la sua capacità di creare intense metafore visive (nel suo caso attraverso elementi-base quali terra, fuoco, ghiaccio).

¹¹ Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2014, p. 259.

Sulla scena di Latella gli attori si offrono allo sguardo in una esposizione totale che sottolinea i valori di fragilità umana. Spesso presentano il proprio personaggio, lo “portano”. Il segno dominante è la frontalità degli attori che, soli o in schiera (una forma già largamente usata da Gabriele Vacis e da Emma Dante), creano quel *vis-à-vis* con lo spettatore che Latella ha saputo spingere a punte di grande intensità. Dicevo che l’interprete latelliano è sia performer sia attore. Citando Lehmann, gli interpreti devono sapere enfatizzare tanto «l’asse del teatro», cioè «quella linea di contatto che si stabilisce tra l’attore, o colui che agisce, e il pubblico» tipica della scena postdrammatica, quanto «l’asse della messa in scena», cioè il «dialogo fra i protagonisti che avviene all’interno del dramma» tipico del teatro della tradizione rappresentativa.¹² Ne consegue che gli interpreti incarnano i personaggi, sono cioè le *maschere* della finzione con cui l’opera comunica i propri temi, ma sono, non di meno, una presenza corporea forte, concreta, quasi tangibile.

La recitazione, come detto, predilige la frontalità: gli attori sono più spesso rivolti al pubblico che non al partner in scena (a proposito del *Tram* Laura Marinoni ha detto: «Per scherzo durante le prove dicevo a Vinicio [Marchioni alias Stanley, n.d.r.]: quando mi chiederanno come mi sono trovata con Vinicio Marchioni, io dirò che non l’ho neanche visto»).¹³ Ciò che dal palco esonda in sala è tanto la pregnanza della finzione rappresentativa (l’asse della messa in scena) – e non a caso gli attori di Latella vengono per lo più da un percorso di formazione classico – quanto la realtà dell’evento nel suo esplicito accadere e mostrarsi, modalità che non è solo di Latella ma di molto teatro di oggi: la frontalità, l’offerta di sé al pubblico, il peso dello sguardo dell’attore sullo spettatore contribuiscono al senso di verità dell’evento. Insomma, lo spazio non illusionistico di Latella appare teso a coniugare la recitazione fortemente “aggettata” del performer, la persuasività dell’attore/personaggio e la massima accentuazione dei nuclei emotivi e pulsionali dei testi.

Didascalie. Affidare agli attori, oltre alla recitazione delle battute, anche quella delle didascalie testuali, relative all’ambiente, alle intonazioni e ai movimenti, didascalie che vengono appunto dette in scena, è ormai un contrassegno riconosciuto di Latella. La sua linea teatrale opera all’interno dell’orizzonte della narrazione, guardando però agli esperimenti di Ronconi con *Lolita* e altre regie, e non alle proposte di taglio didattico-divulgativo di Vacis e Paolini.

Dire le didascalie apre a più significati: scopre subito i giochi e chiede allo spettatore la complicità di seguirlo nel “C’era una volta...”; amplia la nozione di spazio: quello concreto della scenografia entra in rapporto con lo spazio immaginario, “disegnato” dalle parole degli attori e suggerisce possibilità di messa in scena

¹² Hans-Thies Lehmann, *Che cosa significa teatro postdrammatico?* cit., p.6.

¹³ Laura Marinoni, *Io, Blanche, nella mani di Latella* a cura di Mattia Visani, «Krapp’s Last Post», 16 maggio 2012 (<www.klpteatro.it>).

di un testo al di là della sua forma oggettiva; gli attori nominano e presentano il proprio personaggio, e possono chiarire rapporti reciproci senza necessariamente mostrarli, o meglio mostrandoli in altra forma; dal momento che le didascalie sono, convenzionalmente, testo che non si recita ma che si fa, il fatto di dirle valorizza la pagina del testo nella sua forza auratica; iscrive nello spettacolo il *corpo* del regista, rendendo tangibile la sua presenza come “primo lettore”, in un processo di condivisione (consegna al pubblico) di un’esperienza di lettura che, nelle tappe canoniche della preparazione di una regia, solitamente avviene in solitudine prima, e a tavolino con gli attori poi.

Latella ha lucidamente ripercorso i valori espressivi di tale procedura:

È un lavoro che porto avanti in quasi tutti gli spettacoli che faccio, era presente anche nel *Tram* e nella *Trilogia della villeggiatura*. Quando leggo i testi difficilmente leggo le didascalie per non farmi condizionare. Però ci sono dei casi dove le didascalie sono proprio letteratura, non sono solo indicazioni. In quel caso mi piace creare – cambia a seconda dello spettacolo – più che uno straniamento, *un altro piano di lettura che racconta uno stato emotivo che magari noi non vediamo* [corsivo mio]. Lo racconta, aiuta a mettere una lente d’ingrandimento su ciò che vuole l’autore più che su ciò che voglio io dall’autore. E questa è una condizione ideale per creare una comunione tra la messa in scena e il testo. Credo che oggi per me stia diventando proprio una cifra perché spesso le didascalie sono azioni realistiche e per me che mi allontanano dal realismo, la didascalia per assurdo diventa più realistica del realismo, cioè diventa estremamente ed emotivamente funzionale.¹⁴

Un tram che si chiama Desiderio

Premio Ubu 2012 e a mio parere migliore regia recente dell’opera, questo *Tram che si chiama Desiderio* volutamente non tiene conto delle letture *gender* proposte in particolare dalle compagnie americane. Si pensi a *Belle Reprieve* (1991) dell’ensemble lesbico Split Britches in sodalizio con la compagnia Boolips, una sorta di vaudeville politico che smonta, in chiave parodica, gli stereotipi di genere che Williams, nel 1947, non poteva che nascondere dietro il realismo delle situazioni e dei comportamenti. Blanche Dubois è la drag performer e attivista Betty Bourne, l’iper-macho Stanley Kowalsky e l’iper-donna Stella sua moglie, vista come una sosia di Marilyn, sono rispettivamente la coppia lesbica Peggy Shaw e Lois Weaver. Insomma, l’iconicità del *Tram* è usata per produrre effetti critici di travolgente forza comica (il video è disponibile in rete).

Questo tipo di approccio interpretativo al *Tram che si chiama Desiderio* si è sviluppato insieme a una cospicua letteratura saggistica, tesa a mettere a fuoco che, nel

¹⁴ *Far sembrare la verità la menzogna stessa. Conversazione con Antonio Latella*, a cura di Giampiero Raganelli, «Uzak», Trimestrale online di cultura cinematografica, 14 primavera 2014: <www.uzak.it>.

caso di questo e di altri suoi testi, Williams ha potuto portare in scena comportamenti di impronta omosessuale incarnandoli in un personaggio femminile fuori norma. Blanche è una delle più potenti maschere di questa strategia, sia sul piano sessuale («her rampant promiscuity [...] is 'typical' homosexual behavior»),¹⁵ sia su quello del ricorso alla *masquerade*. La mitomania, l'agghindarsi, il profumarsi, il cercare luci soffuse sono tutti elementi di una «theatricality that is a protective covering and a defensive stance toward the hostile, straight world».¹⁶ Allora non era direttamente decodificabile per la censura né per il pubblico mainstream di Broadway; oggi, viceversa, la dimensione politica del teatro di Williams viene pienamente riconosciuta. È un teatro dell'omofobia, in cui l'*irregolare* Blanche è raggiunta e punita, attraverso Stanley, dalla violenza repressiva di quella che Adrienne Rich ha chiamato «the heterosexual matrix», dominante negli anni della Guerra Fredda in cui nasce il testo.¹⁷ Ma anche il maschio-alfa Stanley mette in scena una mascolinità dalle forti componenti homosex. Commenta il regista Derek Jarman: «The modern Queer was invented by Tennessee Williams. Brando in blue-jeans, sneakers, white T-shirt and leather jacket. When you saw that, you knew they were available».¹⁸

Latella non cerca niente di simile, l'iconicità del *Tram* è assunta come oggetto di culto, non risolta in parodia. La sua regia si rivela più vicina all'immaginario omosessuale di Rainer Werner Fassbinder (*Le lacrime amare di Petra von Kant*) e a quello del melodramma moderno di Luchino Visconti. «Ciò che mi affascina – diceva Visconti – è il personaggio della “diva”, questo essere insolito il cui ruolo nello spettacolo oggi bisognerebbe poter rivalutare. Nella mitologia moderna, la diva incarna il raro, lo stravagante, l'eccezionale».¹⁹ In questa prospettiva, si comprende l'assoluta centralità assegnata a Blanche/Laura Marinoni. Centralità nello spazio scenico e sul piano drammaturgico, poiché il *Tram* è una sorta di psicodramma, un racconto onirico fatto a partire dal solo ed esclusivo punto di

¹⁵ John M. Clum, *Still acting gay. Male homosexuality in Modern Drama*, St. Martin's Griffin, New York 2000, p. 126.

¹⁶ Ivi, p. 125.

¹⁷ Citata in David Savran, *Communists, Cowboys and Queers. The politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1992, p. 17.

¹⁸ Citato in Alan Sinfield, *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London 1999, p. 189. Sul tema rimando anche al prezioso saggio di Antonio Pizzo, *Essere visto e vedere. Dal tema all'estetica omosessuale nel dramma*, «Mimesis Journal», V, 1 (giugno 2013), pp. 101-119.

¹⁹ Luchino Visconti intervista a cura di Henri Chapler, «Filmcritica», 76, aprile-maggio 1958, cit. in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Cappelli, Bologna 1979, vol. II, p. 8.

vista della protagonista, secondo quella scrittura in soggettiva che Szondi definisce «monodrammatica», cioè costruita su un io centrale che dà vita ai propri fantasmi.²⁰ La forma “psicodrammatica” assunta da Latella come impalcatura fa sì che il personaggio del Dottore si espanda e acquisti un’importanza che non ha nel testo originario. Attraverso un lavoro di mappatura alla Castri – «Le opere di un autore [...] s’illuminano a vicenda. Un testo diventa la mappa di un altro testo dato come territorio sconosciuto»²¹ –, Latella trova i dettagli utili per il personaggio sia nel *Tram* sia in altri testi di Williams (si veda il *Young Doctor* di *Improvvisamente l'estate scorsa* 1957; il film di Mankiewicz esce nel 1958). Al Dottore è affidato il ruolo di conduttore di questo rito laico dalla forte impronta metateatrale, in cui vengono ripercorse tutte le tappe del testo. I piani temporali però sono necessariamente sfalsati: l’evento è già accaduto, ciò che è mostrato è la sua rievocazione drammatizzata guidata dal Dottore in veste di narratore, suscitatore, regista. Egli crea le “circostanze” recitando per intero la lunga didascalia iniziale, descrive i personaggi, li chiama all’azione, incalza Blanche con comandi («Parla!», «Canta»), la conforta nelle fasi più difficili della sua rievocazione.

La musica e il rapporto luce/ombra – entrambi fondamentali, com’è noto, nell’originale di Williams – permettono di saldare la forma “psicodrammatica” con l’immaginario rock, che rappresenta l’altra matrice di riferimento. Durante tutta la prima parte dello spettacolo Latella accende una fila di potenti fari direttamente in faccia al pubblico, così che palco e platea si trovino in piena luce. Si riproduce l’esperienza percettiva dei concerti, in cui gli spettatori si guardano e sono guardati, diventando, magari loro malgrado, parte di una comunità di fans in attesa della manifestazione della star (Blanche) e della messa in scena del suo capolavoro (il suo “martirio”). La tensione, indotta dalle luci e dalla musica, mira a una intensificazione energetica dell’esperienza spettatoriale.²² C’è una forte dimensione *live* del lavoro attorico che, come detto, intreccia recitazione del personaggio e comportamenti da performer. L’estetica della scena rock (anni Settanta e Ottanta) è proposta a più livelli: l’illuminazione violenta; la situazione da concerto; l’attore Vinicio Marchioni (Stanley) che recita spesso a petto nudo; il sipario già aperto, con gli attori che entrano in gruppo e si dispongono frontalmente; l’uso dei microfoni;²³ lo spazio scenico ingombro di riflettori, amplificatori, cavi, intelaiature di mobili.

²⁰ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. 35.

²¹ Massimo Castri, *Ibsen postborghese*, Ubulibri, Milano 1984, p. 32.

²² Fra le musiche selezionate da Franco Visioli segnalo almeno *Whole Lotta Love* dei Led Zeppelin, con l’orgasmo simulato dal *frontman* Robert Plant; il pezzo *A.T.W.A* dei System of a Down, il cui tema è appunto la follia; *If you go away*, versione di Barbara Streisand di *Ne me quitte pas* di Jacques Brel, cantata *live* da Laura Marinoni.

²³ Latella ormai usa i microfoni con grande perizia, e secondo funzioni varie: possibilità di diversi piani sonori e di diversi campi (può creare l’effetto di un primo piano cinematografico); indicare dimensioni interiori/mentali; dimensioni narrative (l’atto di raccontare); induce un effetto-verità (confessione/

L'America come grande deposito di miti, comportamenti, consumi popolari è continuamente evocata. E appunto un sistema di citazioni permette a Latella di misurarsi con l'evidenza rappresentata, nel cammino storico di questo testo, da Marlon Brando, la cui interpretazione di Stanley Kowalski ha avuto valore fondativo. Il volto di Brando campeggia sulle T-shirt via via indossate da Marchioni, con un pertinente effetto seriale alla Warhol. Marchioni è un attore di cinema il cui stile ricorda un po' Marcello Mastroianni, sex symbol dalla mascolinità autoironica e malinconica. Ed è proprio l'ironia la strategia per convivere con quel precedente così ingombrante, magari proprio divertendosi con il *mumbling*, il leggendario "biascicare" di Brando, che Marchioni rielabora intensificando l'accento di origine polacca di Stanley.²⁴ Le vibrazioni comiche che ne possono nascere sono funzionali al gioco con quel modello insuperato.

Il servitore di due padroni

Decisamente conflittuale, invece, il rapporto con *Il servitore di due padroni* di Goldoni, completamente riscritto da Ken Ponzio, e messo in scena con criteri antitetici a quelli di Giorgio Strehler, al cui nome si lega la storia novecentesca di questo testo in Italia. Se *Arlecchino, servitore di due padroni* è stato la quintessenza del «Teatro d'arte per tutti», la formula del Piccolo Teatro fin dalle sue origini per coniugare arte e divulgazione, *Il servitore di due padroni* di Latella è, viceversa, un percorso affascinante ma spesso ostico, per pochi, se non pochissimi.

Si torna al titolo originario, ma del copione goldoniano rimane ben poco. Smontato l'ingranaggio comico, il testo viene aperto, smembrato. Scompaiono le maschere dal volto degli attori. Il luogo in cui si incontrano i personaggi è la locanda di Brighella, trasformata in un albergo che assomiglia all'Overlook Hotel del film *Shining* di Kubrick (1980). Brighella fa da narratore. La trama prende spunto da un dettaglio del testo, in cui è detto del legame d'affetto tra Federico Rasponi e sua sorella Beatrice. Dietro l'identità di Arlecchino si celerebbe allora Federigo che, creduto morto in duello, in realtà è vivo ed è l'amante di Beatrice che viaggia travestita da Federigo, spacciando il fratello per il proprio servitore. La volitiva Beatrice intende obbligare Pantalone a tenere fede all'impegno matrimoniale che doveva unire la di lui figlia Clarice e Federigo. Poiché il promesso sposo non è morto, il matrimonio si deve fare, o meglio Beatrice deve tenere il mascheramento

intervista) da teatro-documento; è strumento per "cantare" il testo sulla base musicale, quale massima espansione della dimensione performativa (si veda il duetto Blanche e Stanley all'inizio della scena 10).

²⁴ Sullo spettacolo storico di Kazan e sulla questione del "mumbling", rimando al saggio di Mariapaola Pierini, *Attori e metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Zona, Arezzo 2006, pp. 57-96.

il tempo necessario a intascare la dote di Clarice. Frattanto Florindo Aretusi, altro amante di Beatrice e complice dei due fratelli, arriva all'hotel e prende Arlecchino come proprio servitore.

Ma la trama incestuosa, le seduzioni lesbiche tra Beatrice e Clarice, la brutalità di Pantalone e del Dottore verso i propri figli, e tutte le accentuazioni della scrittura che – guardando alla *Bottega del caffè* nella versione di Fassbinder – fanno emergere il lato più sordido dei personaggi, la loro avidità e il reciproco sfruttamento, sono a mio avviso la parte meno innovativa del progetto, la buccia esterna di un percorso più radicale, anche se non sempre nitido, che trova in Arlecchino, dalla seconda parte in poi, il suo baricentro.

L'Arlecchino di Roberto Latini è il perfetto rovesciamento dei due celebri Arlecchini strehleriani, cioè Marcello Moretti e Ferruccio Soleri. È un Arlecchino volutamente non simpatico, non “per famiglie”, enigmatico, quasi depresso, tutto vestito di bianco, con un fazzoletto di carta messo e tolto a fare da maschera. La riscrittura di Ken Ponzio rafforza il senso antico di un Arlecchino infero e inquietante, dall'identità sessuale fluida, al centro di un *ménage à trois* con i suoi “padroni” Beatrice e Florindo. Tanto gli altri Arlecchini erano ipercinetici, quanto questo è defilato (soprattutto nella prima parte) e poco loquace. Non lui, ma Beatrice guida i giochi con piglio protagonista in questa prima fase più narrativa e lineare.

Ma il “maneggio” di Beatrice per ottenere denaro viene interrotto da Federigo/Arlecchino che decide di rompere la finzione. Comincia la parte più complessa, in cui riflettere a viso aperto sul lascito della Commedia dell'Arte per come è stata codificata da Strehler, cioè quale reazione vitale, di fiducia nelle possibilità rigenerative del teatro, una volta usciti dall'esperienza devastante della seconda guerra mondiale. Una tradizione gloriosa, ma di cui sembra difficile per Latella riattivare oggi le ragioni, al di là delle giuste, seppure un po' museali, riedizioni del Piccolo Teatro. Attraverso Heiner Müller citato direttamente nel grido (in tedesco) ripetuto infinite volte da Arlecchino – «La rivoluzione è la maschera della morte/ La morte è la maschera della rivoluzione» (da *La missione*, 1980) –, la maschera non è più sinonimo dell'energia gioiosa del gioco comico, come appunto era per Strehler.²⁵ Indica, invece, il pericolo della menzogna,²⁶ del clichés rassicurante, del restauro conservativo che elude la verifica sul senso del proprio fare teatro. Le linee guida, in questo confronto con la tradizione, sono quelle fissate da Müller. Scrive Giorgio Manacorda:

²⁵ Le citazioni dal testo di Ponzio sono tratte del copione dello spettacolo inviati da Michele Mele, responsabile organizzativo della compagnia di Latella “Stabile/Mobile”, che colgo l'occasione per ringraziare.

²⁶ Lo spettacolo fa appunto parte di una “tetralogia della menzogna” composta dagli spettacoli: *A.H* (monologo sulla figura di Adolf Hitler), *Le benevole* dal romanzo di Littell (in tedesco), *Il servitore di due padroni*, e *Peer Gynt* di Ibsen con attori e coproduzione russi (Staryj Dom, Novosibirsk, 2014).

[...] Heiner Müller riscrive testi esistenti, teatrali e non. Il testo della tradizione ha una sua verità antropologica, ma come imbrigliata dalla maschera del genere letterario; Heiner Müller si applica a farla esplodere dall'interno: in *Hamletmaschine* il testo *Amleto* subisce lo stesso trattamento del corpo di Amleto. Non si può parlare di riscritture, ciò che Müller fa è distruggere la maschera letteraria, strappare la pelle dello stile, sventrare la struttura dei testi – alla ricerca della carne e del sangue (due parole che ricorrono ossessivamente [...]) che la maschera della letteratura aveva composto e neutralizzato, sistemato nella segnaletica riconoscibilità dei generi²⁷

Dunque, Federigo pone fine agli intrighi della sorella e, diventato compiutamente Arlecchino, opera il ribaltamento che aveva solo annunciato nella prima parte, cioè cambia il piano del discorso. Dà inizio a un letterale processo di smantellamento del teatro: le quinte e i fondali sono trasferiti fuori scena dagli attori, viene gettata via la cornice realistica dell'albergo insieme con la storia, e il teatro rivela i propri apparati. La scomposizione dello spazio è speculare al sezionamento dei momenti topici delle versioni strehleriane, in particolare il famoso lazzo della mosca, che era stato appunto inserito da Strehler nel copione originario del *Servitore*.²⁸ La mosca, il cui ciclo biologico è oggetto di una lunga descrizione da trattato di zoologia, diventa l'immagine-guida della relazione con la tradizione, come vedremo meglio tra breve.

Per rifare «il famoso lazzo della mosca nella versione del signor attore Marcello Moretti» gli attori lo scompongono movimento per movimento, mentre Arlecchino lo esegue secondo le loro istruzioni prima, e poi da solo più volte. È una sequenza fondamentale, che Latella dilata al massimo. Volutamente agli antipodi della “naturale” levità di Moretti, Latini comunica stati d'animo contrastanti, tra struggimento e angoscia, con qualcosa della tristezza dei *freaks* da baraccone. All'intensità della scena non corrisponde però la necessaria immediatezza sul piano dei significati. Pertanto è con una certa opacità che ci arriva il punto di vista del regista, cioè la necessità, per il teatro contemporaneo, non di rifare l'identico lazzo, ma di rigenerare i nuclei viventi della tradizione, così come la larva assimila il proprio nutrimento per trasformarsi in mosca («Arlecchino si trova a essere servitore di che cosa?» – domandava Latella – «Di due parti, che riguardano anche il percorso che sto facendo io – la tradizione e il contemporaneo»²⁹).

Beatrice cerca ancora di irretire il fratello nelle vecchie trame, ma la maschera di

²⁷ Giorgio Manacorda, *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*, Ubulibri, Milano 1996, p. 80.

²⁸ Cfr. l'introduzione di Sirot Ferrone in Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 23-25.

²⁹ Antonio Latella, *Il mio Arlecchino è un servitore del teatro*, intervista a cura di Fanpage.it on line, pubblicata su Youtube il 18 febbraio 2014.

Federigo/Arlecchino non esiste più («[...] sono morto. E i morti non ritornano»)³⁰. Morire per ritornare alla vita, secondo l'eterno ciclo morte/rigenerazione: è un postulato nel più puro spirito strehleriano quello che prepara la conclusione dello spettacolo. Si comincia con il frammento dal Vangelo (detto da Brighella) in cui è narrato l'arrivo delle Marie al sepolcro e l'incontro con l'Angelo. Il miracolo non è quello della resurrezione di Cristo, ma la possibilità di ripartire dall'inizio, dall'elemento-base del teatro, cioè dall'attore. Solo alla ribalta, Latini recita il vero attacco del *Servitore* dicendo tutte le parti fino alla prima battuta di Arlecchino («Fazz umilissima reverenza a tutti lor siori»). Una recitazione certo non divertente, ma ciò che conta, nella scena, è la fragilità che comunica la fiammella della candela – altro segno strehleriano – retta da Arlecchino nell'oscurità più totale, e la parola e il corpo dell'attore che si fanno percepire nel loro concreto (umano, avrebbe detto Strehler) esserci.

Natale in casa Cupiello

Se nel *Servitore di due padroni* il rapporto con i maestri non si spezza ma si problematizza, con Eduardo si torna a un approccio più partecipato, come in *Un tram che si chiama Desiderio*. Il teatro di Eduardo rappresenta anche il rapporto con la terra di origine che Latella, nato a Castellammare di Stabia ma cresciuto a Trana in provincia di Torino, ha vissuto a distanza, da emigrato.³¹

Ancora una volta può essere utile fare riferimento al magistero di Massimo Castri per inquadrare gli obiettivi della regia. Castri diceva che Goldoni era maestro di grande realismo alla Čechov, non di quadretti umoristici.³² Gli fa eco Latella: «Eduardo tutto sommato è il nostro Čechov», perché «di colpo, questi piccoli nuclei napoletani che lui racconta, diventano dei grandi nuclei, diventano epici, diventano tragedie familiari, che riguardano tutti, non solo Napoli, non solo l'Italia, ma riguardano tutti».³³ Ma al contrario di Castri la cui chiave espressiva è stata, in quella fase, un peculiare realismo comico densissimo di sottotesti drammatici, Latella conferma la propria sperimentata modalità di racconto epico e condensa lo spazio scenico intorno a pregnanti immagini simboliche. Ricordando che i tre atti sono stati composti in momenti diversi (Eduardo scrive per primo il secondo atto come atto unico nel 1931, poi aggiunge il primo atto nel 1932-'33, infine il terzo

³⁰ Copione, p. 98. Vedi nota 25.

³¹ Antonio Latella: "Eduardo è il nostro Čechov", intervista a cura di Fanpage.it, pubblicata su Youtube il 14 dicembre 2014.

³² In prova. "Le Smanie per la villeggiatura" di Carlo Goldoni, dal Teatro della Pergola di Firenze, intervista a Massimo Castri, regia di Marco Puccioni, dal programma *Milleunteatro*, RaiUno, 1997 [?]. Il video è consultabile presso la Mediateca del Dams di Torino.

³³ Antonio Latella: "Eduardo è il nostro Cechov" cit.

atto nel 1943),³⁴ Latella costruisce i tre momenti in modo che ciascuno sia retto da una propria espressività interna.

Sotto una gigantesca stella cometa, che spicca nello spazio buio, il primo atto ripropone la linea frontale già usata nelle due precedenti regie, con gli attori a proscenio a dire il testo, le didascalie e questa volta anche gli accenti delle parole, e con Luca Cupiello a tracciare nell'aria i segni grafici delle parole, in una valorizzazione massima del gesto concreto della scrittura.

Il secondo atto, più dinamico, rompe la frontalità e gli attori/performer si muovono in tutto lo spazio intorno all'oggetto-simbolo, cioè un carretto alla *Madre Coraggio e i suoi figli* di Brecht, tirato dalla moglie di Luca, Concetta, la quale sente su di sé tutto il peso di una famiglia problematica, con un marito inetto e ossessionato dalla preparazione del presepe. Ma come la *Madre Coraggio* brechtiana era l'artefice della catastrofe familiare, anche Concetta è madre manchevole, troppo protettiva con il figlio maschio, lo sfaccendato Nennillo, e responsabile del matrimonio infelice dell'altra figlia, Ninuccia, che ha spinto a sposare Nicola per denaro. Pensando alla cena di Natale che si approssima, ogni personaggio reca un proprio animale-simbolo, ma è il carro il segno davvero decisivo, un po' carro funebre, un po' teca di vetro, all'interno del quale Luca si rifugia. Il tema della morte e quello dell'incapacità di una reale presa sul mondo si coagulano in questa figura di padre-bambino, malato, col bastone e colpevolmente ignaro di fronte allo sfascio della famiglia.

Nel terzo atto il segno cambia ancora e dal Novecento brechtiano si passa a tagli di luce ispirati alla pittura di Caravaggio, ad atmosfere che richiamano il barocco. L'immagine che si compone è quella di un presepe vivente. Concetta, vestita da monaca, con le donne in neri abiti ottocenteschi, sta intorno a un letto-mangiatoia nel quale giace Luca, discinto e a piedi avanti come il Cristo del Mantegna. Latella iscrive l'agonia di Luca in un sistema espressivo che si rivolge al patrimonio identitario nazionale, dalla pittura, alla religione, alla musica.³⁵ Questa dilatazione mira a valorizzare il respiro ampio che è racchiuso in questa storia di famiglia, e a mettere in risalto la semplicità dei nuclei profondi, eloquenti e senza tempo (l'amore silenzioso del figlio Nennillo per il padre; il tremito continuo di Luca recitato dal corpo nudo di Francesco Manetti accentuato dalle pose fisse, da quadro sacro, degli altri attori). L'originale eduardiano terminava con la felicità delirante di Luca, che riusciva finalmente a strappare a Nennillo, dopo tanti dinieghi, l'ammissione che anche a lui il presepe piaceva. Il figlio per Latella ha però ancora un compito, quello di procurare una morte pietosa al padre, soffocandolo con un cuscino. Intanto, dal fondo, sono già comparsi un bue e un asinello veri. Nennillo copre di foglie il

³⁴ Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo*, Bulzoni, Roma 1995, p. 119.

³⁵ Il personaggio del portiere Raffaele, con ali d'angelo, canta brani dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini, assecondando uno spunto del testo.

corpo del padre e lo spazio intorno alla mangiatoia, e gli animali, uno per lato, cominciano a brucare.

La linea interpretativa si raddensa con chiarezza, rendendo limpido il discorso già adombrato dal *Servitore di due padroni*, ovvero il distacco dai padri teatrali quale passaggio inevitabile per la definizione di una lingua scenica che possa tornare a quella storia di fondazione con autonomia critica e rinnovati strumenti.

Un tram che si chiama Desiderio di Tennessee Williams

Traduzione: Masolino d'Amico; regia: Antonio Latella; scene: Annelisa Zaccheria; costumi: Fabio Sonnino; luci: Robert John Resteghini; suono: Franco Visioli.

Interpreti: Laura Marinoni (Blanche Dubois), Vinicio Marchioni (Stanley Kowalski), Elisabetta Valgoi (Stella Dubois), Giuseppe Lanino (Mitch), Annibale Pavone (Infermiera, Eunice, Steve), Rosario Tedesco (Dottore).

Produzione: ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Stabile di Catania, 2012.

Il servitore di due padroni da Carlo Goldoni

Drammaturgia: Ken Ponzio; regia: Antonio Latella; scene e costumi: Annelisa Zaccheria; luci: Robert John Resteghini; suono: Franco Visioli.

Interpreti: Giovanni Franzoni (Pantalone de' Bisognosi), Elisabetta Valgoi (Clarice sua figliola), Annibale Pavone (il Dottor Lombardi), Rosario Tedesco (Silvio di lui figliolo), Federica Fracassi (Beatrice nei panni di Federigo Rasponi), Marco Cacciola (Florindo Aretusi di lei amante), Massimiliano Speziani (Brighella locandiere), Lucia Peraza Rios (Smeraldina cameriera di Clarice), Roberto Latini (Arlecchino/Truffaldino).

Produzione: ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Metastasio (Prato), Teatro Stabile del Veneto, 2013.

Natale in casa Cupiello di Eduardo De Filippo

Drammaturga del progetto: Linda Dalisi; regia di Antonio Latella; scene: Simone Mannino e Simona D'Amico; costumi: Fabio Sonnino; musiche: Franco Visioli; luci: Simone De Angelis. Interpreti: Francesco Manetti (Luca Cupiello), Monica Piseddu (Concetta, sua moglie), Lino Musella (Tommasino, loro figlio, detto Nennillo), Valentina Vacca (Ninuccia, la figlia), Francesco Villano (Nicola, suo marito), Michelangelo Dalisi (Pasqualino, fratello di Luca), Leadro Amato (Raffaele, portiere), Giuseppe Lanino (Vittorio Elia), Maurizio Rippa (Il dottore), Annibale Pavone (Carmela), Emilio Vacca (Rita), Alessandra Borgia (Maria).

Produzione: Teatro di Roma, 2014.

The Pride

Antonio Pizzo

Il testo di Campbell (2008) messo in scena in Italia da Zingaretti nel 2015 entra a pieno titolo nella tradizione della drammaturgia a tematica LGBT. L'opera è stata presentata con successo a Londra e New York e non è difficile comprenderne il motivo: si tratta di uno di quei testi che proviene da una cultura dichiaratamente gay ma si offre allo sguardo del pubblico eterosessuale; descrive alcune questioni (innanzitutto la presa di coscienza della propria identità) a spettatori che probabilmente non hanno avuto ancora occasione di affrontarle. Da un lato quindi contiene elementi tematici e formali tipici della drammaturgia queer, dall'altro li organizza in modo che siano immediatamente disponibili anche per lo spettatore non avvezzo al consumo di prodotti culturali provenienti dalla comunità omosessuale.

Questo doppio livello è innanzitutto figurato nella struttura narrativa nella quale scorrono in parallelo due storie che avvengono rispettivamente a Londra nel 1958 e nel 2008. Le due vicende ruotano intorno a tre personaggi, Oliver, Philip, Sylvia, ognuno dei quali è interpretato da un unico attore. I nomi dei protagonisti per le due epoche sono quindi uguali ma c'è molto altro in comune. Il primo è uno scrittore omosessuale che nel 1958 assume Sylvia per illustrare un proprio libro per bambini ma inizia una breve relazione con Philip, il marito di lei. Nel 2008 Oliver è un giornalista con ambizioni letterarie che ha il vizio del sesso con gli sconosciuti e per questo viene lasciato dal fidanzato Philip mentre l'amica Sylvia cerca di aiutarli a superare la crisi e riavvicinarsi.

La vicenda del 1958 è certamente quella che fornisce una maggiore intensità drammatica al testo, anzitutto per il tema, in se stesso tragico, della disfatta umana di persone costrette a nascondere i propri desideri e che vedono negata la soddisfazione delle proprie ambizioni affettive. Il testo contrappone Oliver, che cerca di essere 'coraggioso' nel perseguire l'affermazione della propria identità, a un Philip schiacciato dai sensi di colpa e dalla paura (tanto da chiudere la relazione) e che cerca aiuto in una improbabile cura che mai potrà separarlo da ciò che lui ama. In una delle ultime scene, quando si accinge a iniziare la "terapia", Philip vorrebbe illudersi che il dottore gli estirperà dal cuore anche i sentimenti:

PHILIP Quello che ho bisogno di sapere è... le altre cose. Le altre sensazioni. Cioè, quelle che non sono di natura *esclusivamente* sessuale.

DOTTORE SÌ.

PHILIP Quelle... se ne andranno...
*C'è una pausa imbarazzata.*¹

In questa storia la moglie incarna una positiva, seppur dolorosa, ricerca della verità anche a costo di distruggere l'illusione di un matrimonio perfetto. Anche lei sente l'insoddisfazione che la circonda e la contagia e alla fine abbandonerà il marito ai propri incubi.

La vicenda del 2008 invece ha inevitabilmente un tono più leggero, in cui il tragico s'intreccia spesso con piccoli commenti fulminanti e dialoghi brillanti: come alcuni piccoli incisi che l'autore concede al pubblico di gusto camp:

Entra Sylvia. Ha un sacchetto della spesa.

SYLVIA Cazzo.

OLIVER Anch'io sono contento di vederti.

SYLVIA Pensavo che ti fossi tagliato le vene, cazzo.

OLIVER Ti ho detto in numerose occasioni che se mai sceglierò di seguire la strada dell'auto-eliminazione lo farò con i gas di scarico.

L'Oliver del 2008 deve imparare ad amministrare la propria libertà e scegliere la propria strada in una metropoli in cui il sesso può essere ordinato al telefono come una pizza e in cui il corpo di altri uomini sembra immediatamente raggiungibile. I corpi e i cazzi che Oliver cerca quotidianamente sono oggetti vuoti che lui riempie con le proprie fantasie, o che usa come palliativi per le proprie insicurezze. Il ruolo di Philip sembra essere solo un contraltare per questa ossessione desiderante di Oliver e propone una solidarietà affettiva che superi l'ansia del consumo sessuale. Sylvia, d'altro canto è colei che ascolta e accudisce, ma qui l'autore vuole indicare un passo avanti rispetto al ruolo stereotipato della *fag hag* (l'amica dei gay) e disegna una donna soddisfatta che vuole affrancarsi dai turbamenti melodrammatici di Oliver per dedicarsi al suo nuovo fidanzato italiano.

Il dramma del 1958 si alterna quindi con una commedia di conversazione del 2008: nel primo si prediligono i temi strettamente individuali, il secondo apre a riflessioni sociali e politiche sulla comunità LGBT. Quando nel 2008 Sylvia invita Oliver al Pride, lui risponde nei termini che rilanciano una latente omofobia (esterna e interna alla comunità): «Ma tutta la cosa è così fuori moda. Tutte quelle magliette attillate, quelle drag queen tutte agghindate. Comunque, qual è il punto? Ricordamelo. È una manifestazione, una celebrazione o una sfilata di moda?». Poco dopo lei risolve brillantemente la questione: «E sì, è tutte quelle cose. Una manifestazione. Una celebrazione. E una sfilata di moda. Ma decisamente in quest'ordine».

¹ Tutte le citazioni del testo sono tratte dalla traduzione di Monica Capuani (non pubblicata)

Il testo, dunque, espone il problema della coscienza della propria identità come una condizione intrinseca della condizione omosessuale moderna e quindi sposta abilmente l'attenzione dal desiderio omoerotico (che viene così tematizzato come punto di partenza e non di arrivo) per concentrarla sulla necessità di elaborare culturalmente la propria condizione individuale, esistenziale, facendo i conti con ciò che la società contemporanea ci proibisce o ci offre. In sintesi, sembra dichiarare il testo, sia che la società ci proibisca di amare altri uomini, sia che ci offra innumerevoli opportunità di soddisfare le nostre fantasie erotiche, tutto può essere considerato come un flusso di forze normative all'interno del quale l'individuo deve navigare secondo scelte coscienti e autonome. E questa navigazione può avere esiti differenti a seconda che ci si faccia guidare dal coraggio o dalla paura.

Credo però che non sia solo il tema del testo il legame con drammaturgia LGBT, ma che concorrano anche due elementi formali: li definiremo sbrigativamente come l'abilità di nascondere il desiderio omosessuale all'interno della trama e dei dialoghi e come la volontà politica di mostrare in modo esplicito comportamenti omosessuali. Si tratta di elementi evidentemente antitetici, che infatti appartengono a due differenti fasi storiche del teatro LGBT.

L'allusione e il mascheramento sono tipici di tutti questi lavori che nascono in culture fortemente omofobe o repressive. In Occidente possiamo considerare quasi un caposaldo di questa tecnica il famoso "bunburying" nell'*Importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde, ma si tratta di elementi che si sono poi consolidati nelle opere di Noël Coward e Terence Rattigan, i quali, come ricorda Alan Sinfield, «spargevano indizi omosessuali ai margini delle loro storie incoraggiando o offuscando (a seconda della consapevolezza del pubblico) illazioni circa l'omosessualità dei loro protagonisti».² Mediante la disseminazione di indizi a volte impercettibili, o comprensibili solo a quella parte del pubblico che conosce i codici della comunità omosessuale, lo scrittore permette allo spettatore di sentire "tra le righe" una tensione omosessuale laddove non è in alcun modo esplicitamente descritta. Si tratta di un'abilità forgiata da una censura che proibiva l'utilizzo della tematica gay, sopravvissuta negli anni, della quale troviamo una traccia tra le più famose persino nel 1959 nella scena di *Ben Hur* in cui il protagonista e Messala si incontrano di nuovo dopo molti anni. Nello *Schermo velato* di Vito Russo, Vidal (uno degli sceneggiatori) ricorda in proposito: «Questo è quanto succede al di sotto nella scena: sembra che stiano parlando di politica, ma Messala sta cercando di ricominciare una storia d'amore [...] Studiate la sua faccia [Messala] nei primi piani di quella scena e vedrete che la interpreta come un uomo che desidera arden-

² Alan Sinfield, *Out on stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London 1999, p. 163.

temente qualcosa».³ Quasi come un omaggio alla tradizione, Campbell apre l'opera con una scena che mostra piccoli convenevoli sociali tra Oliver e la coppia, un dialogo i cui argomenti sono tanto banali e consueti da far emergere nel pubblico la necessità di interrogarsi su cosa stia veramente accadendo. Ed è sempre l'autore che ci rivela molto più avanti, nella domanda che Sylvia rivolge a Oliver, che qualcosa di importante stava nascendo proprio allora: «Quella prima sera, quando sei venuto a casa, è successo qualcosa, vero? Io l'ho sentito. Mi domando cosa sia stato. Incombeva nell'aria». Questo non detto che incombe nella prima scena si fa sempre più palese tanto da diventare tema esplicito quando Philip del 1958 descrive le proprie inclinazioni omosessuali al medico che si accinge a «curarlo». Ciò che concerne il mostrare, il secondo elemento formale, appartiene invece alla drammaturgia post-Stonewall, quella che si nutre della forza del movimento LGBT e delle lotte politiche per l'affermazione dei diritti degli omosessuali. Sono i testi storicamente fondativi della drammaturgia LGBT, come *The boys in the band* (1968), *Torch Song Trilogy* (1978-79), *Bent* (1979) e tanti altri in cui emergeva prepotente la necessità politica di mostrare, descrivere l'amore omosessuale e il desiderio omoerotico. Vediamo un giovane che interpreta il Nazista per soddisfare le fantasie di Oliver nel 2008, ma soprattutto vediamo una scena di sesso in scena tra Oliver e Philip nel 1958.

The Pride, quindi, declina tematicamente e formalmente parti importanti della cultura omosessuale utilizzando come stratagemma drammatico il confronto tra la Londra repressiva degli anni Cinquanta (ricordiamo che in Inghilterra l'omosessualità ha cessato di essere illegale soltanto nel 1967) e quella del libero consumo sessuale degli anni Duemila. Due mondi diversissimi in cui però le questioni identitarie non smettono di restare importanti e che sembrano incontrarsi per un fugace momento, nel finale, in cui Oliver e Philips seduti nel parco del Gay Pride del 2008 vedono un anziano omosessuale che ha l'età che potrebbe avere uno dei protagonisti del 1958.

La messa in scena diretta da Zingaretti ha l'indubbio merito di aver portato sulle scene dei più importanti teatri italiani un tema che resta ancora marginalizzato nei festival e nei cartelloni dei piccoli teatri. Certo, la scelta non è così estrema perché si tratta di un'opera che aveva già mostrato le sue possibilità sui palcoscenici dei teatri *mainstream* di mezzo mondo. Inoltre, come abbiamo accennato, è un testo che si offre anche alla visione del pubblico eterosessuale perché utilizza una forma tradizionale da dramma borghese e illustra alcune questioni fondamentali quasi con un intento pedagogico.

L'allestimento dà molto credito al testo e gli fornisce tutte le risorse di cui ha bisogno. In particolare i cambi di ambientazione sono molto efficaci nel seguire

³ Vito Russo, *Lo schermo velato. L'omosessualità nel cinema*, Costa & Nolan, Genova, 1984, p. 98.

l'indicazione dell'autore che vuole che si sfumi da una epoca all'altra, da una scena all'altra, quasi come se non ci fosse soluzione di continuità.

In particolare Maurizio Lombardi s'impegna nel tracciare i diversi e complessi percorsi psicologici dei due Oliver ed è riuscito a non assecondare la facile tentazione di marcare i toni camp nella vicenda del 2008. La regia di Zingaretti si affida al testo seguendone il ritmo serrato delle battute ed evita di indulgere in inutili pause o riflessioni, lasciando che l'intreccio evolva sempre e solo nella relazione tra i personaggi.

La compagnia ha un compito difficile perché deve conquistare il pubblico con un testo tutto basato sui dialoghi, la cui struttura a scene alternate costringe a salti narrativi che rischiano di distrarre lo spettatore, il cui un tema potrebbe non trovare larghi consensi, specialmente in Italia. Gli applausi alla fine dello spettacolo lasciano supporre che la sfida sia stata vinta.

Ma restano tre questioni che invece sembrano non risolte nel rapporto tra testo e messa in scena.

La prima riguarda il casting. I personaggi del testo sono professionisti trentenni, e quindi sono due uomini e una donna abbastanza maturi per avere le capacità economiche e culturali tali da renderli attivi nella società ma ancora abbastanza giovani da poter progettare la propria vita futura. Le decisioni che prenderanno avranno una influenza su un futuro che è ancora lungo. È proprio questo uno dei temi fondanti: giovani che hanno la responsabilità e le possibilità di costruire la propria vita e il proprio mondo. La tensione drammatica nasce proprio nell'osservare le decisioni che prendono, perché ci rendiamo conto della rilevanza che avranno, avvertiamo tutte le potenzialità, ci rammarichiamo quando li vediamo andare verso l'infelicità e ci rallegriamo per il contrario. Gli attori scelti da Zingaretti, e lui stesso, sono decisamente più maturi e ciò interferisce nel gioco drammatico. Nella messa in scena, il Philips del 1958 non riesce a esprimere quel senso di potenzialità vitale negata dalla paura proprio perché l'età non è quella giusta. Oliver (in entrambe le vicende) rischia di apparire come un maturo signore che fa i conti con la propria esistenza più che un giovane che deve decidere che vita costruirsi.

La seconda questione riguarda il modo in cui si costruisce la tensione nel non detto. Come abbiamo accennato, questa è il punto di partenza del testo e tutta la prima scena dovrebbe dare l'impressione (come ribadisce lo stesso autore) di qualcosa che incombe, un'inquietudine forte che trapela dal chiacchiericcio. Qui invece la performance, in special modo di Zingaretti, non concede al pubblico il piacere di questa doppiezza e Philip è rappresentato come un convinto eterosessuale nel quale non trapela quell'attrazione che lo condurrà a letto con Oliver. Si tratta ancora una volta di una scelta di fedeltà al testo, in cui il regista ha deciso di non andare oltre le parole pronunciate dai personaggi. Ma la scena iniziale vuole invece citare una drammaturgia che si sostiene proprio su ciò che il testo e gli attori riescono a far intravedere al pubblico; e non si tratta solo del sottotesto che gli attori devono

costruire per reggere il personaggio delineato psicologicamente, ma di vere e proprie allusioni iscritte nelle pause o di suggerimenti da rintracciare nelle battute.

PHILIP Lei ha molte notti insonni, vero?

OLIVER Chiedo scusa?

PHILIP Lo ha detto prima. Raccontando la sua storia. L'oracolo. Ha detto qualcosa tra le righe sul fatto che un giorno ci sarà una comprensione di certe cose e avremo la sensazione che tutte le notti insonni che abbiamo affrontato fino a questo momento siano quasi valse la pena.

OLIVER Oh.

Philip E mi stavo solo chiedendo se ce ne siano molte. Di notti insonni.

OLIVER Qualcuna.

PHILIP Sicuramente sono tutti quei Bellyfinch che le circolano per la testa.

OLIVER È probabile.

La terza questione riguarda la necessità di mostrare l'omoerotismo in azione. In particolare, il primo atto si conclude con una scena di sesso in cui Philip, preso da un improvviso impulso, penetra Oliver nel salotto di casa, e davanti al pubblico. Certo l'autore utilizza la scena anche come climax drammatico sul quale chiudere la prima parte e calare il sipario, ma, al di là di questa funzione strategica, questa scena rappresenta proprio l'attitudine politica post-Stonewall in cui gli atti omosessuali dei quali si censurava una volta anche la semplice citazione, adesso sono mostrati davanti agli spettatori così come si mostrano le scene d'amore eterosessuale. Non servono però, si badi bene, a scandalizzare (magari possono farlo, ma non è l'obiettivo); si tratta di un'affermazione politica: se parliamo di omosessualità bisogna anche che sia davanti ai nostri occhi, altrimenti il discorso non può proseguire. È quello che fa ad esempio Kushner in *Angels in America* quando mostra Luis che si fa sodomizzare da uno sconosciuto nel parco: un testo che vuole incontrare anche gli eterosessuali ha bisogno stabilire una sorta di contratto in cui l'oggetto del discorso deve materializzarsi ed essere visto. Se ciò non fosse, la valenza politica del testo verrebbe meno perché accetterebbe una censura implicita e si farebbe complice di una omofobia latente che non accetta l'esistenza dell'omosessualità. La regia di Zingaretti ancora una volta non tradisce il testo ma sembra volersi limitare ad accennarlo. L'atto sessuale è veloce come nel testo, ma nella foga i personaggi sembrano dimenticare che non ci può essere penetrazione se i pantaloni sono ancora su.

Il testo di Campbell appartiene a quella schiera di drammi che vogliono mostrare l'omosessualità. In questo forse ha qualcosa di datato perché da tempo è possibile apprezzare opere in cui l'omosessualità è innanzitutto un punto di osservazione (da Copi fino al già citato Kushner). Ciononostante esiste ancora un'ampia fetta di produzione letteraria e drammaturgica che intende descrivere (evidentemente a chi ha bisogno di questa descrizione, cioè il pubblico eterosessuale) la condizio-

ne omosessuale (si veda ad esempio *The Normal Heart* di Larry Kramer). Ma in questi casi diventa fondamentale, credo, che l'atto non sia in alcun modo censurato. Nell'esecuzione di un atto sessuale è molto probabile che ci siano nudità, e se il testo lo chiede bisognerebbe agire di conseguenza.

The Pride di Alexi Kaye Campbell, traduzione Monica Capuani. Con Luca Zingaretti, Valeria Milillo, Maurizio Lombardi, Alex Cendron; scene André Benaim; luci Pasquale Mari; costumi Chiara Ferrantini; musiche Arturo Anecchino; regia Luca Zingaretti; produzione Zocotoco srl.

Ricevuti e in lettura

Aa Vv, *stage/page/play – Interdisciplinary Approaches to Theatre and Theatricality*, edited by Ulla Kallenbach & Anna Lawaetz, Festschrift for dr.phil. Bent Holm, former associate Performance Studies at the University 70th birthday. Multivers, København 2016. *Contributors*: Per Brask, Dario Fo, Jette Barnholdt Hansen, Pål Hansen, Sven Åke Heed, Ulla Kallenbach, Sofie Kluge, Annelis Kuhlmann, Kela Kvam, Anna Lawaetz, Bent Flemming Nielsen, Franco Perrelli, Magnus Tessing Schneider, Antonio Scuderi.

Constantin Stanislavski, textes traduits et présentés par Stephane Poliakov, Actes Sud-Papiers, Arles 2015.

Georges Pitoëff, textes choisis et présentés par Odette Aslan, Actes Sud-Papiers, Arles 2016.

Thomas Ostermeier, *Le Théâtre et la peur*, textes choisis par Georges Banu et Jitka Goriaux Pelechová, pref. de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles 2016.

«Acting Archives», VI, 11 (maggio 2016). Indice: Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio*; Lorenzo Mango, *Lo sguardo di Nataša. L'identità del personaggio come macchina scenica*; Antonio Pizzo, *L'attore e la recitazione nella motion capture*; John Dower, *Il lavoro con la motion capture: il regista e l'attore. Intervista di Antonio Pizzo*; Salvatore Margiotta, *Il paradigma dell'attore. L'esperienza artistica di Carmine Maringola*; Carmine Maringola, *La costruzione del personaggio nel teatro di Emma Dante. Intervista di Salvatore Margiotta*.

I Libri di «Acting Archives Review»: Jean Mauduit-Larive, *Corso di declamazione diviso in dodici incontri* (1804), traduzione, introduzione e note Valeria De Gregorio Cirillo.

«ADE Teatro», 162 (ottobre 2016). Indice: Editoriales: *La conjura*, por Juan Antonio Hormigón; *El franquismo que no cesa. El dedazo*, por Manuel F. Vieites; *El adiós al Teatro Guindalera*, por Juan Pastor Millet; *Réquiem por un sueño americano: Noam Chomsky*, por Víctor Flores Olea. Centenario Peter Weiss: *Acceso esquivo a una obra: Peter Weiss*, por César de Vicente Hernando; *Peter Weiss. Selección de obras*, por César de Vicente Hernando; *La semana española de Peter Weiss (1974)*,

por Juan Antonio Hormigón; *De forma monstruosa, de lengua revolución*, por Erea Fernández Folgueiras; *Kafka en el exilio. Exilio o emigración en Peter Weiss*, por Germán Garrido Miñambres; *Las obras del periodo vanguardista*, por César de Vicente Hernando; *Los espacios de la locura en “Marat-Sade”, de Peter Weiss*, por Luis Montiel; *Las piezas de teatro documento*, por César de Vicente Hernando; *Peter Weiss y Dante: el infierno después de Auschwitz*, por Carlota Cattermole Ordóñez; *Una lectura latinoamericana del “Canto del fantoche lusitano” de Peter Weiss*, por Alejandra Varela Retamales; *La revolución en busca del pueblo. Una lectura del Hölderlin de Peter Weiss*, por Nuria Sánchez Madrid; *El [nuevo] “Proceso”, de Peter Weiss: denuncia social y homenaje literario*, por Marta Fernández Bueno; *Presencia del teatro de Peter Weiss en los escenarios españoles durante el franquismo*, por Jerónimo López Mozo; *La prosa de Peter Weiss como acto perlocucionario. Una reflexión a partir de “La sombra del cuerpo del cochero”*, por Carmen Gómez García; *“Un amigo, que no había sido mi amigo, pero sí mi maestro”: Brecht en “La estética de la resistencia”*, por Santiago Sanjurjo. Texto teatral: *Un camino sin falsas ilusiones*, por Željka Turčinović; *Todo bien mientras nos muramos por orden de ascendencia*, de Ivor Martinić. Entrevista: *Dar una vuelta a la zarzuela. Entrevista con Daniel Bianco director del Teatro de la Zarzuela*, por Irène Sadowska. Algunos directores de escena y sus circunstancias (III): Maxi Rodríguez; Juan José Villanueva; Miguel Ribagorda; Pablo Calvo. El Surrealismo de Ithell Colquhoun: *Ithell Colquhoun: Teatro mágico surrealista*, por Verónica Pacheco Costa. *Peregrinaje*, de Ithell Colquhoun. Notas de dirección: *En Black – vivir en negro*, por Andrés Alcántara Gimenez; *“Así que pasen cinco años”, la magia existe...*, por Ricardo Iniesta; *Ensayar “Hamlet” es hacer un camino*, por Alfonso Zurro. Internacional/Festivales: *Vassiliev muestra su trayectoria*, por José Gabriel López Antuñano; *“Ça ira (I) fin de Louis”, puesta en escena de Joël Pommerat*, por Manuel García Martínez; *El Kontakt de Torun se detiene en el teatro testimonio*, por José Gabriel López Antuñano. In Memoriam: *José Monleón y “Primer Acto”*, por Jerónimo López Mozo.

«Antropología e Teatro», 7 (2016). *Divenire amatore, divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*. A cura di: Margherita De Giorgi e Cinzia Toscano. Con i contributi di: Dana Davison, Margherita De Giorgi, Martha Eddy, Arianna Ferrucci, Maia Giacobbe Borelli, Isabelle Ginot, Andrea Giolai, Maria Cleofe Giorgino, Pierre Katuszewski, Doris J.F. McIlwain, Carmen Pedullà, Sarah Pini, John Sutton, Alessandra Todesco, Sara Torrenzieri, Cinzia Toscano.

«Arti dello Spettacolo / Performing Arts», II, 2, *Vera Komissarzhevskaya meets Eleonora Duse. The “Joan of Arc” of the Russian scene and the “Divina” of Italian theatre*, edited by Donatella Gavrilovich - Gabriella Elina Imposti. Indice:

Olga Kouptsova, *Vera Komissarzhevskaya «Russian Duse»: the Origin of her Theatrical Image*; Lucie Kempf, *Vera Komissarzhevskaya, a Little Duse? Duse and Komissarzhevskaya as Seen by Russian Theatrical Critics*; Marie-Christine Autant-Mathieu, *Two Talents and their Admirers in the Turmoil of Modern Theatrical Reforms*; Olga Bulgakova, *The Voice of a Prima Donna: Vera Komissarzhevskaya and Eleonora Duse through Russian Ears*; Marianna Zannoni, *Actresses Posing: the Photographs of Eleonora Duse and Vera Komissarzhevskaya*; Andrei Malaev-Babel, *The Influence of Komissarzhevskaya and Duse on the Creative Methods of the Twentieth-Century Masters of Russian Theatre - Yevgeny Vakhtangov, Michael Chekhov and Nikolai Demidov*; Daria Rybakova, *Russian Critics On Eleonora Duse*; Michaela Böhmig, *Eleonora Duse or Isadora Duncan? A Debate among Russian Critics in 1907-1908*; Donato Santeramo, *Gordon Craig and the Actor. His Writings on Eleonora Duse*; Raisa Ostrovskaja, *Yermolova and Komissarzhevskaya: two Joans of Arc of Russian Theatre*; Cesare G. De Michelis, *Vera Komissarzhevskaya and Russian Symbolism*; Emiliya Dementsova, *Nora, Hedda, Hilda and their mother Vera: Vera Komissarzhevskaya in dramas of Henrik Ibsen*; Dennis Ioffe, *Summarizing Remarks on Komissarzhevskaya and the Russian Avant-Garde. Modernist Pragmatics of Performativity, Meyerhold and Beyond*; Mario Caramitti, *Komissarzhevskaya's Eyes: Acting, Seduction, Myth*; Donatella Gavrilovich, *Bearers of Light: The Search for the Sacred in Vera Komissarzhevskaya and Wassily Kandinsky*; Maria Pia Pagani, *Vera Komissarzhevskaya and the Theatrical Vocation of the Director Georges Pitoeff*; Anna Sergeeva-Klyatis, *Komissarzhevskaya: the Transformation of the Image*; Julia Rybakova, *Photographs of V.F. Komissarzhevskaya as Self-Presentation of the Actress (from the Collection of St. Petersburg Museum of Theatre and Musical Art)*.

«Cercare - carcere anagramma di», 2, Supplemento al n. 70/71/72 della Rivista europea «Catarsi-teatri delle diversità». Articoli di: Massimo De Pascalis, Jodi Jinks, Claudio Facchinelli, Maria Antonietta Selvaggio, Alice Lou Tanzanella, Juan Pablo Santi, Elisabetta Colla, Valentina Venturini, Giuseppe Lipani, Valeria Ottolenghi, Vito Minoia.

«Culture teatrali» On Line – Osservatorio della scena contemporanea. Ottobre 2016. Indice: Silvia Mei, *Focus Ottobre 2016 / L'eterna stagione dei festival*, Marco De Marinis, *Il giullare e il grecista: Dario Fo e Benedetto Marzullo*, Fabio Acca, *Tanzmesse 2016 – Quando la danza italiana va in fiera*, Marco De Marinis, *Vuoti di memoria e filologia del quasi. A proposito di Valentina Valentini. Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*. Website: <<http://www.cultureteatrali.org>>.

«Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2015. Indice: Claudio Longhi, *Per Luca Ronconi (1933-2015): quasi una «leçon de ténèbres»*; Sara Mamone, *Drammaturgia di*

macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi; Anna Maria Testaverde, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*; Caterina Pagnini, *Anna di Danimarca e i 'Queen's Masques' (1604-1611)*; Françoise Siguret, *La lumière et le temps sur la scène baroque: Poétique & Pratique*; Paologiovanni Maione, «*Il possesso della scena*»: *gente di teatro in musica tra Sei e Settecento*; Anna Scannapieco, *I 'numeri' delle comiche italiane del Settecento. Primi appunti*; Franco Perrelli, *Il mulo di Lessing*; Alessandro Tinterri, *Silvio d'Amico e la nascita del Burcardo*; Teresa Megale, *Eleonora Duse. Nuovi frammenti autografi di un lungo percorso teatrale; 'Co2'. Intervista a Giorgio Battistelli*, a cura di Anna Menichetti; Teresa Ferrer Valls, *Il punto sul mondo degli attori del Siglo de Oro*; Francesca Simoncini, *Le prime attrici della compagnia Reale Sarda nel database AMAtI*; Francesca Simoncini, Antonio Tacchi, *Carlotta Marchionni*; Daniela Sarà, *Amalia Bettini*; Emanuela Agostini, *Antonietta Robotti*; Gianluca Stefani, *Sebastiano Ricci impresario in angustie a Venezia: i guai della stagione 1718-1719 al Sant'Angelo*; Adela Gjata, *Le regie goldoniane di Renato Simoni (1936-1947)*.

«Mantichora», 5, 2015. Testi di: Dario Tomasello (editoriale), Angela Albanese (*Scavare nella Polvere. Dialogo tra uomo e donna di Saverio La Ruina*), Marco De Marinis (*Teoria della performance, Performance studies e Nuova Teatrologia*), Dario Migliardi («*Haeret in vultu trucidis imago facti*»). *Il personaggio tragico di Seneca come specchio distorto dell'animo umano*), Arianna Frattali (*Tra rito e performance: La «regolata devozione» milanese nel Settecento*), Maira Santos (*The coreographic becoming in classroom contexts. Serendipity in the instant composition of Julyen Hamilton*), Fabrizio Deriu (*Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva "mediologica"*), Guglielmo Pispisa (*Critica letteraria, ovvero critica letteraria da principi primi, ovvero linee metodologiche per una argomentata e utile critica del nulla*).

«PAJ», 113, 2016. Contents: Francesco Spampinato, *Body Surrogates*; Linda Wintraub, *Linda Montano is Reborn*; Annie-B Parson, *David Bowie*; William Kentridge, *The Lulu Drawings*; Ellen C. Covito, *The End of Choreography As We Know It*; Johanna Linsley, *Accumulated Experience*; Clark Lunberry, *Dance of Light and Loss*; Dana Tanner-Kennedy, *Opera for the Domestic Apocalypse*; Adam H. Weinert, *The Recession of Ted Shawn*; Vaginal Davis e Lewis Church, *My Womanly Story*; Gianina Carbuariu, *Mihaela, the Tiger of Our Town*; Gianina Carbuariu in conversation with Bonnie Marranta; A Bookshelf of Brecht; Short Reviews.

«Quaderni di teatro carcere» 3, 2015. Dossier 2014-2015: *Gerusalemme Liberata in carcere*. Scritti di Polo Billi, Giulia Bongi, Rachel Brahy, Pietro Buffa, Claudia

Clementi, Horacio Czertok, Massimo Marino, Roberto Mazzini, Salim Megherbi, Massimo Mezzetti, Sabina Spazzoli, Frédéric Schoenaers, Stefano Tè, Cristina Valenti, Corrado Vecchi. *Diari di bordo di Susanna Accornero, Davide Bosi, Marzia D'Angeli, Elisa Godani, Veronica Pastorino, Francesca Tamascelli.*

«Teatri delle diversità», 70/71/72, dicembre 2015-maggio 2016. Articoli di: David Aguzzi, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Onelia Bardelli, Italo Bertolasi, Eugenia Casini Ropa, Biancamaria Cereda, Antonio Cioffi, Elisabetta Colla, Elena Cometti, Ivana Conte, Peppe Coppola, Gloria De Angeli, Nicola Dentamaro, Massimo De Pascalis, Vincenza Di Vita, Mariano Dolci, Margherita Dotta Rosso, Claudio Facchinelli, Sara Ferrari, Eleonora Firenze, Martina Galletta, Arianna Galuzzi, Gaia Germanà, Maria S. Horne, Filippa Ilardo, Jodi Jinks, Saverio Minutolo, Giuseppe Lipani, Alessandro Macis, Romina Mascioli, Gianni Mascia, Giuliana Mencarini, Massimiliano Messina, Maddalena Nanni, Fabio Rocco Oliva, Veronica Olmi, Valeria Ottolenghi, Giorgia Palombi, Michele Pascarella, Graziella Perego, Loredana Perissinotto, Roberto Rinaldi, Alessandra Rossi Ghiglione, Ginevra Sanguigno, Juan Pablo Santi, Monica Santoro, Marco Sasia, Giuliano Scabia, Maria Antonietta Selvaggio, Alice Lou Tanzanella, Francesca Tricarico, Walter Valeri, Valentina Venturini, Antonio Viganò, Francesca Zanini, Egle Zapparrata, Stefania Zepponi.

Antonio Attisani con Veronica Belling, Marida Rizzuti, Luca Valenza, *Tutto era musica. Indice sommario pr un atlante della scena yiddish*, Accademia University Press, Torino 2016.

Antonio Attisani, *Da Odessa a New York: una Grande Aquila, un re dello shund e altre stelle vagabonde*, Accademia University Press, Torino 2016.

Hugo Ball, *Fuga dal tempo – Fuga saeculi*, a cura di Riccardo Caldura, Mimesis, Sesto San Giovanni (Milano) 2016.

Anna Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo. Con dialogo*, pref. di Cesare Molinari, con un saggio di Carlo Titomanlio, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

Maricla Boggio, *Lezioni di drammaturgia. William Shakespeare, "Sogno di una notte di mezza estate"*. *Incontri con gli allievi registi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"*, Aracne, Roma 2016.

Simona Brunetti, a cura di, *Maestranze, artisti, apparatori per la scena dei Gonzaga*

(1480-1630), Atti del convegno internazionale di studi. Omaggio a Umberto Artioli (Mantova, 26-28 febbraio 2015), Edizioni di Pagina, Bari 2016.

Tino Caspanello, *Polittico del silenzio. Ecce Homo, Kyrie, Agnus*, Editoria & Spettacolo, Roma 2016.

Anna Maria Civico, *Un sentimento di benessere collettivo. Il corpo-voce in musicoterapia. Prevenzione e promozione del benessere e della salute nell'esperienza delle donne*, pref. di Ferdinando Suvini, Umbria Volontariato Edizioni, Terni 2015.

Anna Maria Civico, *Contributo alle teorie della performance. Esercizio in ottica di genere*, Rubbettino, pref. di Lorenzo Mango, Soveria Mannelli 2011.

Marco Dotti, *Bioshock. Il corpo come protesi*, Luca Sossella, Roma 2016.

Raffaele Esposito, *La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948*, Accademia University Press, Torino 2016.

Jan Fabre, *Giornale notturno (1985-1991)*, vol. 2, a cura di Franco Paris, Cronopio, 2016.

Erica Faccioli, a cura di, *I teatri post-sovietici. Ucraina Bielorussia Estonia Lettonia Lituania*, Universitalia, Roma 2016. Testi di: Nelli Kornijenko, Virginie Symaniec, Luule Epner e Anneli Saro, Valda Čakare, Jurgita Staniškytė.

Roberta Gandolfi, *Un'istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*, Mimesis, 2016. In appendice, il reportage fotografico del primo anno di repliche, 1984, di Maurizio Buscarino.

Anat Gov, *Oh Dio mio!*, trad. e adattamento di Enrico Luttman e Pino Tierno, Giuntina, Firenze 2016.

Carmelo Greco, *L'Italia e altre commedie*, Edizioni di Pagina, Bari 2016.

Selene Guerrieri, a cura di, *Omaggio a Gerardo Guerrieri. Riscoperta di un grande intellettuale del teatro del Novecento*, Edizioni Magister, Matera 2016.

Tancredi Gusman, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2016.

Giovanni Isgrò, *L'avventura scenica dei gesuiti in Giappone*, Edizioni di Pagina, Bari 2016.

François Kahn, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, pref. di Tatiana Motta Lima, Accademia University Press, Torino 2016.

Dennis Kelly, *Teatro – Amore e soldi, DNA, Il mio prof è un Troll, Orphans*, trad. di Monica Nappo, Gian Maria Cervo, Francesco Salerno, Cue Press, Imola 2016.

Marco Martinelli, *Aristofane a Scampia, Come fare amare i classici agli adolescenti con la non scuola*, Ponte alle Grazie, Firenze 2016.

Enrico Nivolo, *Antropologia dei clown*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Milano) 2016.

Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Quodlibet Studio, Macerata 2016.

Franco Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016.

Franco Perrelli, a cura di, *Storia europea del teatro italiano*, Carocci, Roma 2016. Autori: Raimondo Guarino, Armando Petrini, Alberto Bentoglio, Daniele Vianello, Gerardo Guccini, Franca Varallo, Roberto Ciancarelli, Isabella Innamorati, Giovanni Isgrò, Elena Randi, Anna Laura Bellina, Piermario Vescovo, Franco Perrelli, Lorenzo Mango.

Franco Perrelli, *Strindberg. Scritti sul teatro*, Cue Press, Imola 2016.

Giuliana Pititu, *Carla Tatò. Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce*, Zona, Lavagna (Ge) 2016.

Elena Randi, *Il teatro romantico*, Laterza, Roma-Bari 2016.

Barbara Rossi, *Anna Magnani. Un'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood*, Le Mani Editore, Genova 2016.

Annamaria Sapienza, *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro*, Liguori, Napoli 2015.

Clemente Tafuri, David Beronio, *Morte di Zarathustra*, AkropolisLibri, Genova 2016.

Antonio Tarantino, *Materiali per una tragedia tedesca*, Cue Press, Imola 2016.

Dario Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma 2016.

Abstracts

The theater: the concepts and the things. A lively discussion between Alain Badiou and Bruno Tackels

The philosopher Alain Badiou, also a playwright and former collaborator of Antoine Vitez, has been active for many years in the arena of vivacious discussions that, at least in France, concern the future of the theater. Since many years his stances, often polemical, aroused opinions with the opposite sign. While in Italy they are proceeding to the publication of various writings by and about the philosopher, our journal has chosen to present the philosopher theatrical thinking along with excerpts of the interventions of Bruno Tackels, another influential philosopher and theatrical operator, that are a straightforward opposition to Badiou's arguments.

Obrazy. 6. Andrej Michajlovič Lobanov, o del nomadismo (Massimo Lenzi)

This is the first part of the profile dedicated to Andrei Lobanov Mikhailovich (1900-1959), a distinguished director-pedagogue (teacher at GITIS for Henrikas Vancevičius, Andrei Goncharov and Georgy Tovstonogov, among others) and author, between 1931 and 1958 of some theatrical productions that would exert a great influence on the Russian theater up to these days. Here is rebuilt the first decade of his training and theatrical activities, conducted in Moscow in various Studios (Science and Art, Gejrot, Chaliapin, Second Studio of the MAT, Our Studio, Zavadsky, Simonov), theatrical institutions (Theatre VF Komissarževskaja, Experimental Theatre State Drama) and its relationships with many of the protagonists of that extraordinary period of the theatre life in Moscow.

Omofobia nell'Arialdia di Testori (Antonio Pizzo)

This early work of Testori is read through the contemporary LGBT studies. Although, since the year of the first Visconti's *mise en scène*, was clear that the drama has been the first Italian drama in which the homosexuality lays at the core of the plot, it has been less stressed the dramatic strategy used to expose such theme. The article describes how homophobia is a key figure to understand the author perspective on homosexuality and how the intimate struggle of the homosexual emerges through the dialectic among the non homosexual characters. While Eros («the pervert») represent the social stigma, the relation between Arialdia and Luigi stands for the inner anguish of the catholic homosexual.

The drama of humiliation. Cristian Ceresoli and Silvia Gallerano's The Shit, an international success (2010-2016) (Laura Mariani)

The Shit (La merda) by Cristian Ceresoli and Silvia Gallerano triumphed at the Edinburgh Fringe Festival and wowed the public all around the world. It shows how the theater, leaving the niches, can successfully challenge the dominant mass languages if it is based upon precise craftsmanship, the desire to «communicate» and the use of good practices in production, while an imponderable dose of artistic genius creates a special harmony with the times in which the authors live. At the core of the paper there are Cerasoli's text – given its literary and theatrical value and also because of the problem of its translatability – and Gallerano's interpretation. A fine example of «contemporary grotesque» thanks to a «vocal mask» which plays on the power of the face and on the nudity of the body, expressing the violence of the society of the spectacle through the tragedy of humiliation.

Gli autori

Alain Badiou (1937), filosofo, romanziere e drammaturgo francese, è conosciuto dai più per la propria lunga militanza di dirigente maoista e per le polemiche che lo hanno opposto a Deleuze e Guattari, ma di maggiore importanza è la sua vasta ed eterogenea produzione filosofica e teorica. In Italia, prima e oltre degli interventi sul teatro, sono stati pubblicati diversi suoi testi, tutti amati da molti lettori e continuamente riproposti dagli editori.

Massimo Lenzi è stato ricercatore in Discipline dello spettacolo dell'Università degli Studi della Calabria; dal 2001 è professore associato presso l'Università di Torino, afferendo al Dipartimento DAMS, presso il quale nel 2005 concorre a fondare il Centro Studi di Fenomenologia della rappresentazione e dello spettacolo e codirige la rivista on-line «Baubo» (<www.baubo.unito.it>).

Laura Mariani, docente dell'Università di Bologna, ha scritto *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* (il Mulino, Bologna 1997; Cue press, Imola 2016), *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Le Lettere, Firenze 2005), *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* (Titivillus, Corazzano 2012), *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman e Mr Berlusconi* (Cue Press, Imola 2016). Nel 1983 ha vinto il premio Sant'Anna di Stazzema con *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche 1927-1948* (De Donato, Bari 1982).

Federica Mazzocchi è professore associato di Regia teatrale e Drammaturgia presso il DAMS di Torino. Il suo campo di studi riguarda principalmente la storia della regia teatrale europea. In particolare ha lavorato su Luchino Visconti cui ha dedicato numerosi studi tra cui *Luchino Visconti. Dagli esordi a "Morte di un commesso viaggiatore"* (Bulzoni, Roma 2010) e *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdia 1960* (Milano, Scalpendi 2015). Si è occupata anche di studi di genere con la monografia *Colette e il teatro* (Bulzoni, Roma 1999). Per «Acting Archives Review» ha curato un'intervista a Marcel·lí Antúnez Roca (anno I, numero 1, aprile 2011) e il volume *Marcel·lí Antúnez Roca e la performatività digitale*, edito da Bonanno nel 2011.

Franco Perrelli è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo presso il DAMS dell'Università di Torino. Nel 2009, vince il Premio Pirandello per la saggistica teatrale e, nel 2014, lo Strindbergspris della Strindbergssällskap di Stoccolma.

Fra i suoi ultimi libri più rilevanti: *William Bloch. La regia e la musica della vita* (Led, Milano 2001); *Storia della scenografia* (Carocci, Roma 2002; nuova edizione 2013); *Echi nordici di grandi attori italiani* (Le Lettere, Firenze 2004); *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale* (Utet, Torino 2005); *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook* (Laterza, Roma-Bari 2007); *Strindberg: la scrittura e la scena* (Le Lettere, Firenze 2009); *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale* (Bonanno, Acireale-Roma 2012); *Poetiche e teorie del teatro* (Carocci, Roma 2015); *Strindberg l'italiano* (Edizioni di Pagina, Bari 2015); *Le origini del teatro moderno* (Laterza, Roma-Bari 2016). Ha curato, per Carocci, una *Storia europea del teatro italiano* (2016).

Antonio Pizzo insegna Teatro e Multimedia e Drammaturgia al DAMS dell'Università di Torino. È stato membro del Dottorato di ricerca in Storia del teatro dell'Università degli studi "L'Orientale" di Napoli. Dirige il CIRMA Centro Interdipartimentale di Ricerca su Multimedia e Audiovisivo. Ha fondato e coordina il progetto Officine Sintetiche all'interno del quale ha collaborato con diversi artisti, e ha curato due saggi sui temi della performance digitale per l'editore Buonanno (<www.officinesintetiche.it>). Conduce da anni ricerche sulle contaminazioni tra spettacolo, tecnologia e digital multimedia. È autore dei volumi *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, (I.U.O., Napoli 1991), *Teatro e mondo digitale* (Marsilio, Venezia 2003), *Neodrammatico digitale: scena multimediale e racconto interattivo* (Accademia, Torino 2013). Studia i personaggi virtuali e le loro implicazioni drammaturgiche e ha pubblicato diversi interventi sul tema sulla rivista on line Acting Archives Review (<www.actingarchives.unior.it>). Ha condotto una lunga intervista a Marcel·li Antunez Roca pubblicata con il titolo *La quarta parete e lo schermo* (<www.mimesis.unito.it>). Ha curato la scrittura del personaggio guida virtuale "Carletto" per l'installazione Dramatour (Museo Palazzo Chiablese - Torino - <<http://dramatour.di.unito.it>>), ed ha partecipato alla creazione di una ontologia computazionale per il dramma nel progetto Drammar (per il quale è responsabile scientifico di un assegno di ricerca biennale) (<www.cirma.unito.it/pizzo>).

Marida Rizzuti è Dottore di Ricerca in Letterature Comparete e collabora con l'Università IULM di Milano. Ha ottenuto borse di ricerca dalla Paul Sacher Stiftung di Basilea, dalla Kurt Weill Foundation di New York e dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. I suoi interessi di studio sono il teatro musicale americano e le teorie dell'adattamento fra letteratura, teatro e cinema, l'Exilforschung, in particolare i compositori emigrati negli Stati Uniti durante la Repubblica di Weimar (Kurt Weill, Hanns Eisler, Stefan Wolpe), la musica da film fra la Repubblica di Weimar e Hollywood, l'audiovisione.

Bruno Tackels (1965), filosofo e critico teatrale di origine belga, ha scritto diversi saggi su Walter Benjamin. Dopo aver insegnato Estetica all'Università di Rennes è passato alla militanza critica, in particolare come redattore della rivista «Mouvement» e per France Culture, da cui è stato licenziato durante il governo Sarkozy. Al suo attivo diversi volumi sul teatro di ricerca francese e italiano. Attualmente è responsabile del dipartimento che sovrintende la ricerca teatrale presso il Ministero della Cultura.

Mimesis Journal Books

Collana di saggi

Mimesis Journal non è soltanto il titolo di una rivista, è anche il nome di un progetto che riunisce autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche. Fa parte del progetto anche una collana di libri pubblicata in forma digitale e cartacea dall'editore Accademia University Press (www.aaccademia.it).

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 come un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri. L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti “esperimenti di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il 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 delinearci 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.

Fuori collana

(download gratuito <http://www.aaccademia.it/attisani>)

L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure (2016)

Antonio Attisani



«[...] amare l’arte e al tempo stesso disprezzarla perché la sua funzione è incongruente in quanto linguaggio che riveste il nulla da scoprire. [...] Però soltanto il lavoro d’arte può istituire opere-soglia che rendano coscienti della vacuità interna ed esterna a ogni esperienza del reale. [...] Riconoscere la potenza della vacuità non significa accettare la vittoria di quel nulla nascondendo o esaltando il quale sono istituite diverse religioni e gran parte della filosofia. [...] Nessuno avrà mai il tempo di condurre a termine l’impresa artistica, ma chiunque ha la possibilità di farne parte. [...] Non si può non essere attori».

MJ

Mimesis Journal

Lista revisori 2012-2016

Giacomo Albert

Livia Cavaglieri

Laurence Chable

Vincenza Di Vita

Jean-Paul Manganaro

Paola Nervi

Elena Randi

Stefania Rimini

Maria Rizzuti

Annamaria Sapienza

Stefano Tomassini

Claudio Vicentini

EDITORIALE

Leggersi
Franco Perrelli

SAGGI

Il teatro: i concetti e la cosa
Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels

Obrazy. 6. Andrej Michajlovič Lobanov, o del nomadismo
Profili di registi della seconda generazione russa
Massimo Lenzi

Omofobia nell'*Ariald*a di Testori
Strategie di rappresentazione e dissimulazione
Antonio Pizzo

Il dramma dell'umiliazione
La Merda di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano, un successo internazionale (2010-2016)
Laura Mariani

LETTURE E VISIONI

L'opera da tre soldi secondo Damiano Michieletto
Marida Rizzuti

God Save the Queen
Katie Mitchell e Sarah Kane al National Theatre
Federica Mazzocchi

Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella
Federica Mazzocchi

The Pride
Antonio Pizzo

aAaAaAaAaAaAaA

