

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 4, n. 2

dicembre 2015

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 4, n. 2
dicembre 2015

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
Massimo Lenzi
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Franco Perrelli
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli

segreteria di redazione

Claudia D'Angelo
Giulia Randone

ISSN 2279-7203

registrazione in corso presso il Tribunale di Torino

© 2015 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 digitale 978-88-99200-70-1

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis4-2

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



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

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 4, 2 (dicembre 2015)

EDITORIALE

Patosofia 1
Antonio Attisani

PER RICORDARE UMBERTO ARTIOLI

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?» 5
Elena Randi

Una *quête* inesausta 15
Paola Degli Esposti

Enrico IV, ovvero il potere salvifico dell'immaginazione 23
Simona Brunetti

SAGGI

Filming Nothingness
Invisibility, Ineffability, and the Inviolable Absence of God
in Carmelo Bene's *Hamlet* 33
Francesco Chillemi

La simulazione tecnologica.
Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana 49
Lorenzo Mango

Obrazy. 5.
(Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno 71
Massimo Lenzi

LETTURE E VISIONI

Dall'esperienza alla storia 93
Eva Marinai

L'officina di Gordon Craig 96
Federica Mazzocchi

<i>Mount Olympus</i> To Glorify the Cult of Tragedy, a 24 hours performance <i>Anna Maria Matricardi</i>	105
Ars Electronica 2015. Temps Mort / Idle Times <i>Vanessa Vozzo</i>	108
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	113
ABSTRACTS	117
GLI AUTORI	119
MIMESIS JOURNAL BOOKS	121

Patosofia

Antonio Attisani

Gli studiosi di teatro sono tanti, ma i maestri sono assai pochi. Non è certo un maestro quello che t'inchioda di fronte a sé e ti spiega come va il mondo, oppure quello che vorrebbe clonarsi in altri studiosi che gli assicurino pluridecennali celebrazioni *post-mortem* e magari anche *ante* (naturalmente con un effetto benefico per la *propria* carriera). Il falso maestro è terrorizzato dall'idea di morire ed essere dimenticato e fa di tutto per assicurarsi un piedistallo nella storia. Il vero maestro si spreca senza ritegno e senza la speranza di essere compreso come vorrebbe. Un vero maestro è sicuramente un seduttore perché è attraverso questo esercizio che si trasmette il sapere, dev'essere innamorato dei propri allievi, oltre che stimarli, perché soltanto in questo rapporto patico la formazione accade. È insomma un amante ideale, ma appunto ideale, non reale, perché l'ideale fa avanzare l'allievo mentre la realtà di quel rapporto significherebbe una riduzione e un arresto. Il vero maestro è mosso da una patologia, ovvero da un'appassionante malattia che lo costringe a fissarsi su un oggetto di studio preciso, piccolo o grande che sia poco importa, indagando il quale rivela a se stesso il proprio mal-essere e lo cura, si esibisce nel tormento dell'ignoranza e nel godimento di piccole e transitorie verità terapeutiche. E fa tutto ciò di fronte a una platea di spettatori tra i quali (forse) fioriranno i suoi allievi, prima timidi coribanti, poi deuteragonisti e infine protagonisti sulla scena che lui avrà abbandonato. Umberto Artioli è stato un maestro, tra i pochissimi nella disciplina teatrale. La sua era una saggezza dannatamente moderna che aspirava a una classicità, consapevole delle miserie del contemporaneo e in particolare dell'università.

Qui alcune sue allieve di un tempo lo ricordano e gli rispondono, con delicatezza ma anche nel chiarore di una comprensione a tutto campo che è possibile soltanto oggi, a undici anni dalla sua morte. Altre testimonianze seguiranno. MJ ha chiesto innanzitutto a Elena Randi, Paola Degli Esposti e Simona Brunetti di condividere con gli studenti e gli studiosi di teatro che non hanno conosciuto Artioli un ritratto del maestro, o meglio il resoconto di una frequentazione per loro determinante. Così facendo, i testi che gli sono dedicati aprono diverse prospettive, tra le quali, nettissimi, si distinguono un ritratto della persona, un vivido panorama di "motivi" teatrali e infine l'autoritratto di chi scrive. A queste prime titolari del ricordo seguiranno nel tempo altri contributi, in primis quello di Cristina Grazioli. La nostra iniziativa non è concepita per ribadire l'importanza dell'autore – già certificata dalla frequenza con la quale è citato in tutto il mondo quando si affrontino i nomi e

i temi che gli erano più cari (mentre i falsi maestri vengono celebrati soltanto fino a quando hanno il potere) – ma perché il primo dovere nei confronti di un maestro è la continuazione, lo sviluppo o magari anche la confutazione del lavoro che lui ha iniziato e che ha *inseminato* la nostra patosofia.

Un vero maestro, quando muore, lascia un giardino. In questo giardino anche chi non è stato un suo allievo può coltivare qualcosa, basta sceglierlo e dedicarcisi. E la caratura di un vero maestro è provata dalla sua superabilità: se ha segnato una nuova tappa nel cammino del sapere i suoi seguaci potranno e dovranno andare più avanti (lo ricordava per esempio Jerzy Grotowski con riferimento a Thomas Richards). Nel nostro caso, però, bisogna fare i conti con la questione non facile della situazione in cui si trovano oggi i luoghi e i modi del sapere, l'università innanzitutto. Ebbene, la carriera di Artioli studioso e docente si è svolta, tra gli anni Settanta e Duemila, in una condizione paradossale, ossia mentre l'università passava dall'essere un luogo vitale e propulsivo della formazione all'essere una lapide di marmo i cui "osservatori" ricavano tutt'al più qualche informazione o concetto da fissare nella memoria. E seminare sul marmo – come affermava lo stesso Artioli – è un'impresa disperata. Tuttavia per il ricercatore-insegnante non c'è altra possibilità che spendersi al massimo delle proprie capacità, senza alcuna certezza che il suo sapere trovi qualche fessura in cui penetrare e fiorire, ciò sempre facendo comprendere ai propri giovani interlocutori che la condizione prima di ogni ricerca, come di ogni poetica, è che l'autore si costruisca la propria prigione, o comunque si stabilisca in un luogo i cui limiti siano sempre visibili, e lì eserciti la propria "sovranità": da quella prigione, caverna o esilio il maestro parlerà al mondo, a chi vorrà ascoltarlo per imparare e andare altrove. La prigione di Artioli era il Testo, la Scrittura, lo Gnosticismo, luogo di partenza e di arrivo di ogni suo viaggio attraverso la verità transitoria del vivente. Sulla base di questa radicale onestà etica la sua vita e il suo lascito possono costituire oggi un punto di riferimento anche per chi compie percorsi molto diversi, per esempio, per restare al caso del teatro, quelli relativi alla scena e alla performance.

Alcuni suoi testi:

- *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, vol. I (*Dai Meininger a Craig*), Sansoni, Firenze 1972.
- *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Pàtron, Bologna 1975.
- Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.
- *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- *Morire di creato per l'increato: Carmelo Bene tra silenzio e vocalità*, in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 27-38.

- *Il combattimento invisibile: D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- *Pirandello allegorico: i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- *Teatro e esoterismo tra simbolismo e avanguardia*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, vol. III, pp. 1301-1334.
- *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, (prima ediz. 1984), nuova edizione Laterza, Roma-Bari 2005.
- Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, con scritti di Edoardo Fadini e Giuseppe Zuccarino, postfazione di Carlo Sini, Medusa, Milano 2006.

Gli articoli qui pubblicati illustrano molto puntualmente quali fossero gli interessi di Artioli, le ragioni della sua inquietudine e della sua ricerca. Se le sue motivazioni erano molto intime, come qui si dimostra, è improbabile che possano essere condivise fino in fondo da qualcun altro. Eppure... L'interesse che suscitano ancora oggi i testi di Artioli dipende dal loro situarsi nell'ambito di una questione capitale del nostro tempo, quella riguardante il processo (= la *praxis* filosofica, = la performance) per diventare se stessi e superarsi, e di conseguenza cambiare il mondo nel segno della giustizia e della libertà. L'indagine testuale di Artioli faceva emergere in diverse poetiche teatrali novecentesche la dialettica tra materia e fisicità da una parte e istanze di trascendimento dall'altra. In questo modo un'avanguardia degli studi scopriva in alcune forme del passato le proprie ossessioni, ne faceva un oggetto di meditazione condivisa e con ciò riscriveva la storia del teatro. Ma l'unicità e il perdurante interesse di quella ricerca dipendono soprattutto dalla postura e dal modo che caratterizzavano Umberto Artioli come studioso. Per delineare sinteticamente quella postura potremmo rifarci all'esempio del "romanzo chassidico" *Gog e Magog* di Martin Buber, dove a un certo punto si assiste alla contrapposizione di due grandi Rabbi sul divenire della storia e i suoi attori: un Rabbi sostiene la preminenza della "via politica", l'altro quella della "via magica". Ebbene, Artioli parte da questo dissidio e in un certo senso mette alla prova entrambe le istanze. Nel suo percorso d'indagine non di rado la via magica sembra prevalere, se non altro per la profonda conoscenza che l'autore ne dimostra, ma l'assoluta originalità del suo lavoro critico dipende dal fatto che le due vie diventano una, prefigurando una lettura del mondo certamente drammatica ma dotata di un alto tasso di esaltante verità euristica, nonché una concezione del divenire individuale che vede quell'incontro, talvolta quella sintesi, realizzarsi nell'ambito delle poetiche e della creazione artistica.

Il saggio di un più giovane ex studente di Artioli, Francesco Chillemi, su Carmelo Bene – altro, diverso maestro – è assai interessante in questo senso. A un Artioli

che guardava anche al teatro reale come fosse un “testo”, l’incontro con Bene ha consentito scoperte altrimenti impossibili. Artioli si è reso conto dei limiti della propria strategia testuale e, come si evince da *Un dio assente*, si è corretto: ciò ha comportato tra l’altro il chiarimento che la creazione artistica può eludere la trappola metafisica del logocentrismo e che il conseguimento dell’arte beniana non consisteva nella conquista della “voce degli angeli” o di un’estasi bensì nella rigorosa applicazione di una controtecnica che conduceva l’attore «alla straniante esperienza del vuoto» (Carlo Sini).

In questo caso il maestro-studioso ha imparato dal maestro-attore che l’essere «figlio della poesia» consiste in definitiva in un tirarsi indietro fino a scomparire, perché «nessuno è più generoso di chi distrugge se stesso» e «ogni rivoluzione è volgare se non è diretta contro se stessi [...] è il padrone che è in noi che bisogna uccidere», foss’anche un dio, o Dio. Nel segno di Meister Eckhart, Bene sosteneva che soltanto «quando si sarà smontato il catechismo allora salterà fuori la superatorialità. È lì che si arena il tutto, l’azione che si riduce ad atto. E infine: da capo, si tratta dell’attore assoluto».

Il maestro è un attore assoluto che scompare nel deserto.

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

Elena Randi

Faccio molta fatica a dimenticare l'uomo Umberto Artioli per analizzarne, diciamo così, *in astratto*, il pensiero, nonostante siano trascorsi ormai undici anni dalla sua morte. Non sono ancora riuscita a studiarlo come ho studiato, che so, François Delsarte o Victor Hugo. Per me, Artioli continua a essere il Maestro e il confidente: una creatura generosa, intelligentissima (Antonio Attisani lo definisce «una macchina pensante di incredibile vigore»),¹ empatica, una persona buona come è difficile esserlo, e nel contempo incline a concedere molto ai sensi e alla dimensione “organica” della vita materiale, che non disdegnava affatto. Nonostante le difficoltà, mi ripropongo qui, per quanto possibile, di esaminare qualche aspetto dei suoi studi tralasciando tutto il resto.

Umberto Artioli è stato un illuminato specialista del primo Novecento e soprattutto dell'avanguardia storica: ha scritto sull'espressionismo, sul futurismo, sul simbolismo, su Artaud, Pirandello, D'Annunzio. E nello stesso tempo era molto attento a tutta una serie di dottrine esoteriche e a volte eretiche – dall'alchimia all'astrologia, dallo gnosticismo alla teologia mistica – oltre che alle correnti filosofiche che con queste avevano connessioni: il neoplatonismo, *in primis*.²

È un'ossessione degli alchimisti trasformare la materia vile in oro. Le loro speculazioni ricercano l'Unità dell'ermafrodito, in cui si fondono Afrodite, ossia la sensualità, e Hermes, vale a dire lo stimolo intellettuale. Si può sostenere che essi ambiscono a giungere allo spirito attraverso i sensi, o almeno ciò è vero per alcuni di loro.³ I mistici arrivano in vita a un “allontanamento” del corpo, che si fa quasi immoto e afasico nella contemplazione del Divino, sciogliendosi in una spiritualità dimentica dell'elemento fisico, materiale. L'astrologia intende leggere nella dispo-

¹ Antonio Attisani, *Svestire il vuoto*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, con scritti di Edoardo Fadini e Giuseppe Zuccarino, postfazione di Carlo Sini, Medusa, Milano 2006, pp. 5-26:8.

² Non a caso gli viene commissionato per la *Storia del teatro moderno e contemporaneo* edita da Einaudi un intervento su teatro ed esoterismo nell'avanguardia storica (Umberto Artioli, *Teatro e esoterismo tra simbolismo e avanguardia*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, vol. III, pp. 1301-1334).

³ Cito dai miei appunti presi alle lezioni di Artioli del 1993: «*Opus* alchemico. Letteralmente “trasformazione della materia in oro”. Metaforicamente “trasformazione della passione in spirito, superamento delle passioni, del carnale, del sensuale, metamorfosi interiore”».

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

sizione degli astri, ossia in un dato fisico e concreto, la storia esteriore ma anche intima e l'essenza dell'uomo. Il neoplatonismo s'interroga sul modo in cui il Divino si cala su questa terra, su quanto resta della sua sostanza una volta immersi nel creaturale, quanto permanga dello Spirito nell'essere di carne. Lo gnosticismo – per quanto ne so, in maniera piuttosto compatta nelle sue diverse declinazioni – ritiene che la nostra origine sia duplice: mondana ed extra-mondana. Siamo creati a immagine e somiglianza dell'Uomo Primigenio divino, detto anche Archetipo. Racchiuso nella materia, il pneuma «non ha coscienza di se stesso, è intorpidito, addormentato o intossicato dal veleno del mondo: in breve, è “ignorante”»,⁴ ma può ridestarsi mediante la conoscenza. Risvegliare l'“uomo interiore”, sganciandosi dalle catene della carne, è il fine dello gnostico. Per raggiungere tale risultato, occorre che arrivi a percepire da un lato la sua origine celeste e, dall'altro, la sua attuale condizione di miseria.

In tutti i casi siamo di fronte a una interrogazione sul rapporto tra materia e spirito, tra corpo e anima, tra quanto ha a che fare con il sensibile e quanto inerisce a facoltà interiori.

Tema centrale di molti scritti di Artioli – che non focalizzano l'attenzione sulle cifre esoteriche, ma, come anticipato, su autori e movimenti del primo Novecento, l'elemento alchemico, mistico, astrologico, gnostico o neoplatonico fungendo da “supporto” esegetico – è la relazione fra la carne e lo spirito, sia pure declinata secondo le più diverse prospettive. Artioli sceglieva infatti di occuparsi pressoché regolarmente degli autori e dei movimenti in cui era affrontato lo snodo teorico indicato e poi su questo, piuttosto che su altre articolazioni concettuali, poneva spesso in modo preferenziale l'attenzione.

Non me ne ero mai resa conto. Poi mi è stato chiesto un titolo per questo intervento, e io non avevo ancora idea degli argomenti che avrei toccato. Ho sfogliato il libro su Artaud, *Teatro e corpo glorioso*, e ho trovato un passo che mi è piaciuto («Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito? Va inteso come l'emblema della forza che inchioda alla terra, o anche nel pulsare del sangue esiste una scintilla del divino?»),⁵ l'ho messo tra virgolette e l'ho proposto come titolo. Forse ha lavorato per me l'inconscio, ma di fatto soltanto diverso tempo dopo, cercando di far parlare questa intestazione per preparare l'intervento, mi sono accorta che la domanda posta nella citazione era un quesito onnipresente negli scritti dello studioso.

Il volume su D'Annunzio, per esempio, si intitola *Il combattimento invisibile* (a cui fa seguito: *D'Annunzio tra romanzo e teatro*). Il tema centrale è infatti quello della psicomachia, ossia del combattimento all'interno della psiche tra le forze animali,

⁴ Hans Jonas, *Lo gnosticismo*, a cura di Raffaele Farina, Società Editrice Internazionale, Torino 1991, pp. 64-65.

⁵ Umberto Artioli, *La teatrologia artaudiana*, in Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 9-233:99.

istintuali, sessuali e lo spirito. La questione è trattata fin dal primo capitolo del volume, che prende le mosse dai *Sonetti dell'anima* e dal *Piacere*, entrambi datati 1889. In relazione al romanzo, Artioli affronta lo specifico motivo soprattutto (ma non solo) presentando le due donne da cui Andrea Sperelli è catturato: la religiosissima Maria Ferres e la carnale e sensuale Elena Muti, «la cui onomastica, come vuole un luogo del romanzo che la vede indicata come Helena Amyclaea, è un calco di Elena di Laconia, la mitica figura greca». ⁶ Nel raffronto tra i due personaggi femminili, *Il piacere* mette a confronto, in realtà, le polarità della psiche di Sperelli, sicché – secondo Artioli, in questo assai diversamente orientato rispetto a molta critica – esse sarebbero le proiezioni dell'io del protagonista, nel quale si agita una lotta tormentosa. Il libro si chiude con la sconfitta del polo elevato e sacro a tutto favore delle forze del Basso, laddove Maria Ferres viene intaccata dall'impurità dei sensi, cedendo alle lusinghe erotiche di cui Sperelli si fa latore.

In questo percorso allegorico il teatro, presente come metafora sia in riferimento alla casa di Sperelli che alla lussuosissima dimora della Muti, si offre come regno dell'artificio e della degradazione. Spazio del corpo e della materia oltre che del cangiante e del proteiforme, di ciò che è effimero, inconsistente e fugace, il teatro negli anni giovanili appare negli scritti di D'Annunzio come un attrezzo infecondo. La sua visione cambia successivamente. Allora, da regno dello *pseudos*, il teatro si rovescia nel magico spazio dove una collettività celebra un rito di conoscenza e di salvazione; da veicolo di un'impurità contagiosa, il corpo dell'attore, capace di rifrangere in gesti e sillabazioni il battito cosmico, assurge a vivente geroglifico. E a propiziare la svolta non è il pensiero di Nietzsche, come si ama credere, ma l'influsso dei maestri del neoplatonismo, da Plotino a Ficino a Novalis. ⁷

Su questa serie di motivi fra loro strettamente connessi si articola il libro intero, che penetra nei meandri esegetici del Ciclo della Rosa, della *Città morta*, della *Gloria*, della *Gioconda*, della *Figlia di Iorio*, della *Fiaccola sotto il moggio*, per non citare che alcuni dei titoli affrontati.

Una scoperta centrale dello studio di Artioli su Pirandello è che in una parte molto consistente della narrativa e del teatro dello scrittore siciliano si riscontra la presenza di un dispositivo particolare tale per cui a una serie positiva se ne oppone una negativa: l'una è costituita da sei elementi, l'altra da un settimo elemento, o viceversa: a sei ingredienti "bassi" se ne aggiunge uno mirifico. A titolo esemplificativo, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, sei personaggi sono incompiuti, mentre il settimo, Madama Pace (il cui nome, come spessissimo in Pirandello, è eloquente), è compiuto, pacificato, finito; nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sei

⁶ Umberto Artioli, *Il combattimento invisibile: D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 5.

⁷ *Ivi*, p. 33.

tele dipinte da Giorgio Mirelli raffiguranti Varia Nestoroff costituiscono immagini ideali, di contro alla presenza fisica dell'attrice ritratta (il settimo elemento), creatura di carne impura. Ciò che si esprime nell'officina retorica individuata è «la dissonanza tra corpo e spirito, fonte del dualismo pirandelliano».⁸ Non si tratta, dunque, di un espediente vuoto, ma della cassa di risonanza di un senso. E tale senso è, nella lettura offerta da Artioli, il confronto tra il corpo, ovunque proposto come il Male, la rapinosa molteplicità, la dolorosa erranza che sfocia nel Nulla, e l'angelicità, la pace, il candore dello spirito. Alla seconda serie, quella vile, apparterrebbe il teatro, fatto della carne degli attori, delle tavole o delle tele della scenografia, delle stoffe dei costumi, di contro alla scrittura, più leggera e sottile e, in quanto tale, più vicina allo spirito.

Le idee nascoste sotto la scorza delle opere pirandelliane sono spesso radicate, secondo Artioli, nella tradizione neoplatonica e cristiana, come nel caso del noto *Si gira* (in seguito *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), in cui lo studioso scopre la presenza di un testo matrice costituito dall'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura da Bagnoregio, che Pirandello "riscrive" segretamente per fargli dire qualcosa di molto diverso dall'originale.⁹ Il testo medievale, che «delinea la *gradatio* attraverso cui la *mens* (l'anima) [...] giunge, con la contemplazione di Dio, alla "pace"»,¹⁰ si trasforma nella rivisitazione pirandelliana delineata da Artioli in un *Itinerarium mentis in Nihil*, laddove ciò a cui approda l'anima (del saggio protagonista Serafino) è la scoperta del Nulla celato oltre questa vita. E tuttavia, se per l'altro personaggio di rilievo del testo, Simone Pau, tale rivelazione apre a un orrido abisso poiché egli continua a essere legato a coordinate logico-razionali che ne rendono dolorosa e drammatica l'esistenza e gli prospettano continuamente molteplici interpretazioni d'ogni cosa, per Serafino, in quanto uomo di cuore, avvertire il Nulla non dischiude all'oscena visione dei Doppi triviali che abitano il moderno, ma consente di vivere *dentro* all'esistenza, a patto che sia solitaria, aliena da ogni contatto con l'altro. Detto diversamente, si tratta di ritrovare una sorta di religione dentro l'esistenza presente, di raggiungere il «vero sé», che è qualcosa di radicalmente diverso dall'io, fagocitato dalla molteplicità delle visioni che la *ratio* propone.

Laddove normalmente i saggi italiani d'argomento teatrale passano totalmente inosservati dalla critica nei periodici non specialistici, *L'officina segreta di Pirandello*, ossia il primo libro di Artioli sul drammaturgo siciliano, dà vita, oltre che ad animate discussioni in occasione di convegni e presentazioni in cui l'autore

⁸ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roms-Bari 1989, p. 22.

⁹ Altro testo-matrice individuato da Artioli nel *corpus* pirandelliano è costituito dal *Genesi*, che sottostarebbe nascostamente al dettato dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico: i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma- Bari 2001, pp. 90-187.

¹⁰ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello* cit., p. 55.

mantovano propone le sue idee controcorrente, anche nel prestigioso e politicamente orientato «Indice dei libri del mese».

È forse interessante soffermarsi sul dibattito pubblicatovi, perché anch'esso verte su una opposizione tra “materialismo” e “spiritualità”, difeso, l'uno, da un critico di scuola “pirandellista tradizionale”, l'altro dai recensori favorevoli ad Artioli. La prima recensione nel noto periodico, molto elogiativa, si deve a Roberto Alonge, ma non è accettata dalla redazione, e Alonge scrive una lettera al giornale, che viene, quella sì, pubblicata. In essa si profila già un punto eloquente: una delle motivazioni del rifiuto di pubblicare l'intervento dello studioso torinese sull'*Officina segreta* sarebbe che della posizione dell'autore del volume turberebbe la constatazione dell'abbandono dell'impostazione critica «pervicacemente addossata all'asse marxista, tutta intesa a leggere (e a rileggere infinite volte, per la noia dei lettori...) il presunto *realismo pirandelliano*». ¹¹ E turberebbe, altresì, che Alonge non vi si opponga. Parecchi mesi dopo, escono una critica negativa di Luigi Sedita e un'altra, positiva, di Claudio Vicentini. Sedita rifiuta in primo luogo un'idea importante su cui si basa la tesi di Artioli, e cioè che Pirandello spessissimo usi in modo significativa la numerologia e l'onomastica nei suoi scritti di narrativa e di teatro, secondo Sedita tutt'al più indizi di richiami ed evocazioni alla letteratura antica. E per dimostrare l'errore di ricorrere a dati numerologici e onomastici, riporta due-tre “conteggi” di sei e sette elementi, a suo dire sbagliati. Abbastanza chiaramente, il recensore è infastidito dall'idea che Pirandello possa aver frequentato e ammirato troppo le fonti cristiane ed esoteriche. A suo parere, le tesi di Artioli su Pirandello sarebbero la proiezione delle sue proprie idee sul mondo e sull'arte, non quelle del drammaturgo siciliano. ¹² Vicentini comincia osservando che Artioli non è affatto il primo a contrapporsi all'idea «pressoché universale» che le concezioni di Pirandello fossero maturate «in stretto riferimento alla cultura italiana del suo tempo (le polemiche del verismo, la nascita del neoidealismo)». ¹³ Aveva infatti iniziato a rivedere questa posizione già lo svedese Gösta Andersson nel 1966. Ma, soprattutto, alla fine dell'intervento Vicentini muove alcune obiezioni che meritano d'essere citate in quanto, a mio parere, perfettamente condivisibili:

È possibile ricorrere a un facile (e non del tutto corretto) procedimento per rifiutare in blocco le ipotesi presentate dall'*Officina segreta*. È sufficiente selezionare, tra la massa di indizi indicati da Artioli come testimonianze della dimensione esoterica della scrittura pirandelliana, due o tre casi, isolandoli dal contesto, per poi denunciarli come preoccupanti farneticazioni. Ma in questo modo resta il problema di spiegare, appunto, la massa particolarmente imponente degli indizi. Se qualche coincidenza, spia di possibili riferi-

¹¹ Roberto Alonge, *Un articolo rifiutato*, «L'Indice dei libri del mese», 10, 1989, p. 46.

¹² Luigi Sedita, *Così è...*, «L'Indice dei libri del mese», 4, 1990, p. 33.

¹³ Claudio Vicentini, *...se vi pare*, «L'Indice dei libri del mese» cit., p. 34.

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

menti o allusioni “nascoste” dell’autore, tra quelle discusse da Artioli può essere casuale (e probabilmente qualcuna lo è) non è certo plausibile che lo siano tutte. Ma è poi un altro l’argomento a favore della tesi del libro. L’uso degli strumenti adottati da Artioli permette realmente di chiarire aspetti e motivi dell’opera pirandelliana che, come molte pagine dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* o del *Piacere dell’onestà*, rimanevano altrimenti cospicuamente incomprensibili.¹⁴

«Cospicuamente incomprensibili» se lette con criteri realistici, secondo l’idea più diffusa fra i critici, anziché secondo la lente allegorico-simbolica adottata da Artioli, lente che rovescia radicalmente la modalità tradizionale di interpretazione di Pirandello.

Non può sottrarsi alle riflessioni in materia di fisico e meta-fisico, sensi e *souffle* lo studio fondamentale su Antonin Artaud. In certi periodi influenzato dalla dottrina alchemica (alla quale sarebbe debitore, per esempio, un dramma come *Getto di sangue*), l’artista francese nel corso del tempo, secondo l’Artioli di *Teatro e corpo glorioso*, modifica il proprio pensiero sull’esistenza e sul teatro. L’idea esposta nel *Teatro e il suo doppio* che il rituale scenico sia in grado di redimere l’impurità della vita appartiene a una fase abbastanza circoscritta del pensiero artaudiano, relativa più o meno agli anni Trenta. Prima e dopo l’autore francese insiste, invece, sul *manque à être* e sull’intervento di un crudele demiurgo gnostico, la convinzione della cui esistenza lo porta a rifiutare l’“essere” in quanto frutto di una creazione sbagliata e, con esso, «tutto ciò che sancisce e perpetua l’esistente (l’io, il linguaggio, il senso, la storia, il rituale scenico, il mondo della “rappresentazione”, la nascita in un corpo di carne, l’atto di procreare)».¹⁵

Quando Artioli si occupa di Fuchs osserva come il discusso regista tedesco cerchi nel teatro un luogo di culto in cui «il mistero della divinizzazione dell’uomo, un tempo prerogativa delle religioni canonizzate, torni a scandire il suo soffio rigenerante».¹⁶ Lunghi dal dover ripetere la vita frammentaria, insipiente, superficiale, epidermica che è l’esistenza quotidiana, come fa il naturalismo, al teatro spetta il compito superiore di sprigionare la quintessenza del sacro. Per ottenere questo risultato, Fuchs impiega il termine *riteatralizzazione*, spesso frainteso. Non si tratta

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Umberto Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, in *Un dio assente...* cit., pp. 137-140:137-138 (lettera del 28.9.1996).

¹⁶ Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, con un’appendice a cura di Francesco Bartoli, Shakespeare & Company, Milano 1984, p. 44. Il volume è stato riedito postumo con qualche variante: è stata omessa la parte finale, scritta da Francesco Bartoli, e, seguendo le intenzioni espresse tempo addietro da Artioli, si è sostituito all’ottavo capitolo (*Pirandello: la “régie” tra simulacro e regia*) un saggio intitolato *Dionisismo ed estetica della luce nella teoresi teatrale rilkiana* uscito nel 1992 (in *Miti e figure dell’immaginario simbolista: arte, teatro, musica, danza*, a cura di Silvana Sinisi, Costa & Nolan, Genova 1992, pp. 199-228). La nuova edizione di *Il ritmo e la voce* è pubblicata da Laterza nel 2005; citazione a p. 42.

infatti, per l'artista tedesco, di accogliere le componenti "materiali" della scena (il corpo dell'attore o la scenografia) come per alcuni registi della stessa epoca, dei quali, fra l'altro, Artioli tratta in una monografia giovanile e ciononostante basilare, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, opera che avrebbe dovuto essere in due volumi e che, invece, si interrompe al primo (*Dai Meininger a Craig*);¹⁷ o, meglio, può anche capitare che la scena fuchsiana si intrida di elementi fisici, ma non necessariamente. Il punto è che qualunque linguaggio teatrale può essere appropriato a patto che sia strumento di superamento della crosta superficiale, della materia "muta", dell'epidermide senza profondità, a patto che ci immerga in una dimensione scevra dalla coscienza, sprofondata nel ritmo cosmico, in uno stato di invasamento dionisiaco dal quale sparisce il *principium individuationis*, a tutto favore di una fusione della comunità, della quale fanno parte tanto gli attori quanto gli spettatori. Il concetto di *riteatralizzazione* va inteso, dunque, nel senso dell'autonomia artistica del teatro nella sua dimensione originaria, sciolta da ogni barriera tra soggetto e oggetto, che era propria dello spettacolo greco. La materia, nel caso di Fuchs, non è necessariamente negativa: lo è quando è vuota superficie, non lo è affatto quando diviene strumento del Profondo.

Lo snodo teorico sin qui indicato si presenta come essenziale anche nell'unica attività "militante" (espressione peraltro piuttosto inadatta, come si constaterà) esercitata da Artioli come specialista di teatro, vale a dire nell'esperienza con Carmelo Bene alla Biennale di Venezia del 1989, quando l'artista è nominato direttore del settore Teatro. In quell'occasione, viene pubblicato un volumetto, significativamente intitolato *La ricerca impossibile*, che è il risultato di lunghe discussioni fra Bene e alcuni studiosi da lui invitati: Camille Dumoulié, Edoardo Fadini, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, André Scala e, appunto, Umberto Artioli. Ciascuno "riassume", sintetizza, enuclea in un proprio articolo i dibattiti veneziani. In quello firmato da Artioli si osserva che Bene, un grande ammiratore della teologia mistica di Giovanni della Croce, compie un'operazione paradossale, laddove ritiene l'attore ineluttabilmente goffo e dissonante per il fatto stesso d'essere fatto di carne e di materia (in riferimento allo spettacolo dell'attore, nell'intervento si parla di «stridore di spirito e corpo»);¹⁸ tuttavia – di contro alle idee di Craig, quanto meno stando a una delle interpretazioni proposte dalla critica – Bene non rinuncia alla sua presenza in scena, sicché essa diviene «un microcosmo in cui si riflette, miniaturizzata, la miseria del creaturale».¹⁹ La ragione per cui l'artista italiano compie questa scelta è che per esprimere il rifiuto dell'azione è comunque necessario compiere

¹⁷ Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, vol. I (*Dai Meininger a Craig*), Sansoni, Firenze 1972.

¹⁸ Umberto Artioli, *Morire di creato per l'increato: Carmelo Bene tra silenzio e vocalità*, in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 27-38:28.

¹⁹ *Ibid.*

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

un'azione, per ricusare la rappresentazione occorre comunque mettere in scena uno spettacolo. Ma nel momento in cui si compie questo passo, ci si separa ineluttabilmente dall'armonia cosmica, in cui non c'è soluzione di continuità fra soggetto e oggetto, si abbandona il Silenzio da cui tutto emana.

Questa, quanto meno, mi pare sia la visione che di Bene ha Artioli all'epoca in cui scrive *La ricerca impossibile*. In questa fase, vale a dire quando a Venezia i due discutono assiduamente in occasione della famosa Biennale, come mi fa notare Antonio Attisani in un e-mail recente, «Artioli sembra credere (in quel dialogo, da ciò che cita) nella possibilità della “voce degli angeli”»; insomma Artioli, lì, sembra invocare una mistica positiva a fronte di un Bene che è per l'immanenza assoluta, per una teologia – e una mistica – negativa, nemico di qualsiasi declinazione metafisica». In effetti, Bene dichiara: «Rifiuto che la mistica abbia a che fare con la metafisica. In questo caso», cioè se la mistica è di natura metafisica, «il discorso non mi interessa»;²⁰ e poi insiste: «Si sente puzza di dio, e ciò fa male».²¹ L'artista invoca l'esigenza del fare: «*Il faut faire*»,²² benché, aggiunge, si faccia il Nulla; insiste sulla *ricerca*, sul concreto *fare teatrale*.

In una lettera di Artioli a Bene di alcuni anni dopo (1996), pubblicata postuma, lo studioso mantovano dimostra di aver colmato in modo sicuro la distanza tra la sua visione del teatro di Bene e le intenzioni dell'artista anche sotto lo specifico profilo.²³

Contravvenendo alle proprie concezioni e provocando uno scandalo, Carmelo Bene finisce per non proporre spettacoli alla Biennale di Venezia del 1989 e affida il suo pensiero non a un evento teatrale ma alla parola scritta (da cui il volume menzionato e un altro, intitolato *Il teatro senza spettacolo*),²⁴ che, se è “rappresentazione”, è però più “sottile” delle componenti di un allestimento.

In un certo senso anche il rapporto di Artioli con il grande amico Michele Perriera è l'occasione per non lavorare solo come studioso in senso stretto, ma per collaborare, almeno nella costruzione del pensiero, con un artista. Anche in questo caso, ritrovia-

²⁰ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente...* cit., p. 123.

²¹ *Ivi*, p. 130.

²² *Ivi*, p. 91.

²³ Cfr. Umberto Artioli, *Lettera a Carmelo Bene* cit. e Antonio Attisani, *Svestire il vuoto* cit. Nella lettera di Artioli si osserva anche come soltanto Carmelo Bene, nel Novecento teatrale, abbia imboccato la direttrice artaudiana dell'assoluto “rigetto”, mentre «il teatro antropologico degli anni Sessanta (Living, Brook, Grotowski, Barba ecc.) si appella alla fase centrale di Artaud (l'Artaud che opta per l'Oriente contro l'Occidente, che si infiamma per il teatro balinese, che indaga i cerimoniali messicani, che si appella all'unità di tutti gli esoterismi ecc.)» (Umberto Artioli, *Lettera a Carmelo Bene* cit., p. 138).

²⁴ *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990. Interventi di Pierre Klossowski, Camille Dumoulié, Jean-Paul Manganaro, André Scala, Umberto Artioli, Edoardo Fadini e Maurizio Grande.

mo il motivo sin qui evidenziato. Della regia *Variazioni su "I Cenci" di A. Artaud* di Perriera – fra l'altro ospitata a Mantova da Artioli nel 1991, quando, assieme ad altri, dà vita al festival *Scritture del teatro* – Artioli osserva, per esempio, come il personaggio del conte Cenci, interpretato da Adriano Giammarco, torturi l'anima e, nel contempo, faccia godere il corpo, come, cioè, si apra in modo deliberato una fenditura importante tra la sfera interiore e quella fisica. Spesso, del resto, nelle regie di Perriera l'elemento corporale è proposto come luogo della vanità e della vuota esibizione priva di un "dentro", come forma che ha perso il suo contenuto.²⁵ Anche nelle lezioni universitarie, tenute per larga parte della carriera accademica a Padova e frequentate da un numero elevatissimo di studenti rapiti, Artioli va alla ricerca di aspetti legati allo snodo fin qui proposto. Per esempio, affronta la versione romantica del mito di Don Giovanni, soffermandosi, fra l'altro, sul noto racconto di E.T.A. Hoffmann, dove il mitico seduttore non è più il maschio dedito a soddisfare i suoi impulsi sessuali, ma diventa l'uomo che, nell'inseguire sempre nuove donne, ricerca instancabilmente l'Ideale; che, dunque, usa il basso e gli istinti come strumento di ricerca dell'Alto, di un dettato superiore.

Artioli a lezione, a seconda degli anni accademici, analizza Strindberg o i grotteschi, Evreinov o Appia, i surrealisti o Blok, non di rado mettendo in luce, del soggetto indagato, gli aspetti in cui si delinea in modo conflittuale oppure armonioso il rapporto tra materialità e immaterialità, e sottolineandone gli eventuali debiti verso le dottrine esoteriche.

Curiosamente Artioli arriva a occuparsi degli autori e delle correnti artistiche proposti e di vari altri dopo aver scritto un libro sul futurismo, un movimento concentrato sulla tecnologia e sul macchinico, cioè su elementi freddi, ben lontani dallo spirituale. Tuttavia, già in questo studio del 1975, *La scena e la dynamis*, troviamo riflessioni significative, come quella relativa alla centralità, nel futurismo, del tentativo di annullamento della distanza tra i poli che la nostra cultura tende a separare: «lo spirito e il corpo, il pensiero e l'emozione, la forza e la forma, il significante e il significato, il soggetto e l'oggetto, il sé e l'altro da sé».²⁶ Il futurismo infatti fa l'apologia della presenza, in cui tutto si coagula, tutto si realizza qui e ora e, non appena realizzato, si esaurisce e dev'essere dimenticato al fine di sottrarsi alla detestata melanconia, alla nostalgia, al ricordo. L'ossessione dell'immediatezza è anche una critica dell'intelletto o dello spirito in quanto luoghi in cui inelut-

²⁵ A Michele Perriera Artioli dedica diversi interventi. Ne ricordiamo alcuni tra i principali: *Fisicità e disordine nel teatro di Perriera*, «Il portico», agosto 1970, 15, pp. 58-71; *Il teatro e l'immaginario*, in Michele Perriera, *Morte per vanto*, Palermo, Flaccovio, 1971, pp. 7-28; *Una scheda su Michele Perriera* e Umberto Artioli - Michele Perriera, *Colloquio*, «Il castello di Elsinore», 1990, 9, pp. 95-114.

²⁶ Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Pàtron, Bologna 1975, p. 25.

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

tabilmente si crea un Doppio delle cose, e dunque un *quid* che separa, distingue, contravviene i principi dell'*hic et nunc*.

In un certo senso, il tema del rapporto tra materialità e immaterialità ritorna anche nel metodo di studio di Artioli, ma certamente, in questo caso, non siamo di fronte a scelte sorprendenti. Quel che ha insegnato a tutti gli allievi è stato che l'elemento "concreto", filologico, la ricerca sui documenti, non devono mai essere disgiunti dall'interpretazione, dall'indagine nelle pieghe del testo, sia esso inteso in senso stretto o in senso metaforico: la filologia, da sola, è sterile e arida, l'esegesi (lo spirito), senza ricerca documentaria, è aria fritta, per dirla con un'espressione che lui – oratore elegantissimo, raffinato e quanto mai seduttivo – non avrebbe mai usato. Se tuttavia vogliamo essere precisi, osserveremmo che, fra le due soluzioni "sbagliate", la più detestata era la prima: trovava francamente insopportabile la documentazione priva di riflessione.

Abbandono ora il proposito iniziale di attenermi all'Artioli intellettuale per pormi una domanda che difficilmente non sarà sorta in chi lo ha conosciuto. Che pensiero aveva lui, in prima persona, riguardo all'interrogativo che dà il titolo a questo intervento? A mio parere, la sua opinione era che anche nel sangue esistesse una scintilla del divino o, quanto meno, di una laica Sacralità, per alcuni motivi.

Asserirei come chiaramente incontestabile il fatto che Artioli fosse interessato, preso, coinvolto dall'elemento spirituale, dal "dentro" delle cose, da quanto sta nascosto dietro la "scorza". Forse meno evidente è la sua visione del corpo e della materia. Provo a definirla sulla base di alcune velocissime considerazioni. Artioli anzitutto usava l'astrologia o l'alchimia per interpretare i suoi autori, ma le impiegava anche (almeno l'astrologia) nel quotidiano; se l'astrologia sa leggere l'essenza ricorrendo all'analisi della disposizione degli astri, cioè di dati fisici, in essi devono evidentemente abitare profondità e *sophia*. Artioli inoltre, come già accennato, era attratto dall'elemento sensibile/carnale, che non sembrava proprio considerare fattore peccaminoso, negativo o fonte di oscurità; era infine persona innamorata della vita, che vedeva con occhio ottimista ed estroverso. Benché non abbia mai ottenuto risposta diretta al quesito che mi sto ponendo, sembra dunque poco credibile poter separare nella sua personale concezione dell'essere un corpo cattivo contrapposto a uno spirito nobile ed elevato. L'immateriale, l'altrove, l'oltre (verosimilmente inteso come qualcosa di legato a questo mondo, non a una sfera superna) probabilmente, per lui, si manifestava – o, quanto meno *poteva* manifestarsi – nel fisico, non necessariamente, dunque, luogo di derelizione e di miseria, ma, come per esempio per Fuchs, potenzialmente strumento del Profondo.

Una *quête* inesausta

Itinerario attraverso gli studi di Umberto Artioli

Paola Degli Esposti

Vorrei iniziare con una considerazione personale. Come sostiene Roberto Alonge, uno studioso che compia un'autentica ricerca altro non fa che applicare a un tema – naturalmente in maniera razionale e documentata – la propria personale prospettiva di vita. In qualche modo la ricerca è proiezione di sé:

[...] ogni studioso di razza vede solo quel che vuol vedere, e trova solo quello che cerca. Gli altri – gli studiosi da quattro soldi –, normalmente, non vedono nulla e non trovano nulla. S'intende che qualche voce puntigliosa può annotare: «Il corpo a corpo col testo non può essere un fagocitarlo nelle proprie ossessioni o un proiettarvi le proprie fantasie». Certo, è chiaro, bisogna salvaguardare il difficile equilibrio che chiedeva Umberto Artioli tra filologia e creatività, fra rispetto del testo e fantasmi personali. I fantasmi personali servono per comprendere i fantasmi dell'autore del testo, come riconosce l'estetica post-crociana.¹

Chi abbia conosciuto Artioli ricorda una persona solare, pragmatica, benché sensibile, una persona, in altri termini, che non nascondeva un tormento interiore né mostrava di avere un lato inquieto, ma che affrontava il lavoro (e la vita) con un piglio deciso e senza incertezze. Non amava litigare, anche se, quando necessario, non si tirava indietro. Ci sarebbe da attendersi quindi, leggendo i suoi studi, che l'elemento apollineo sia un *fil rouge* indiscutibile, che non vi sia spazio per un lato oscuro o l'angoscia esistenziale.

Se però andiamo ad analizzare i suoi lavori, l'impressione che se ne ricava è sostanzialmente differente. Già la predilezione per alcuni autori e movimenti conduce in una direzione diversa – Artaud, la cui anima torturata è fuor di dubbio, l'Espressionismo, in cui l'angoscia esistenziale è una costante – ma anche quando Artioli punta l'attenzione su individualità a prima vista meno irrequiete, come Pirandello o D'Annunzio, a emergere è il tormento che si cela dietro la loro scrittura.

Del resto il suo stesso approccio rivela una certa inquietudine. Se è vero che la ricerca punta sempre a dissepellire qualcosa di nuovo, le sue indagini vanno quasi

¹ Roberto Alonge, *Scrittura critica come autopsia (con qualche esempio goldoniano)*, in Elena Randi, Cristina Grazioli, Paola Degli Esposti, Simona Brunetti, Elena Adriani, a cura di, *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell'anima nel teatro moderno*, Esedra, Padova 2011, pp. 89-90.

inevitabilmente alla scoperta di momenti di rottura, di collisioni con lo *status quo*, come se vi fosse un'insofferenza per il concluso, il già determinato; come se non vi fosse mai un momento di statico appagamento, ma al contrario una costante pulsione a decostruire la forma data per stabile.

Prendiamo qualche esempio, e di nuovo voglio far riferimento a un ricordo personale. Qualche anno fa, Artioli raccontò a noi sue allieve come era giunto alla carriera universitaria, facendo riferimento ai suoi primi studi scientifici. In quell'iniziale periodo al centro della sua indagine era la scena primonovecentesca, studio che ebbe poi come esito il primo suo importante volume, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*.² A prima vista, in quel lavoro, per quanto innovativo, non si potrebbe rilevare l'elemento tormentoso cui accennavo. Eppure già la storia del volume rivela una certa irrequietezza. Doveva essere il primo di due tomi – come rivela il sottotitolo, *I. Dai Meininger a Craig* – ma il secondo non venne mai pubblicato, lasciando l'opera incompleta, un po' come i sei personaggi di quel Pirandello che Artioli amava tanto. Quanto ci disse in quell'occasione, poi, dà ulteriori spunti. All'inizio della sua carriera in Italia la disciplina teatrale autonomamente intesa non esisteva in ambito universitario, ma era piuttosto patrimonio delle discipline letterarie. Il teatro bene o male era considerato *in primis* letteratura drammatica dalla maggior parte dell'accademia, tutto il resto era poco più che decorazione. Quando il giovane studioso mantovano iniziò a dedicarsi all'indagine sulla scena – e non sulla drammaturgia – sulla scia di una generazione di pionieri degli studi sulla prassi spettacolare, si trovò a scontrarsi con un ambiente che, pur con alcune eccezioni, vedeva nei suoi studi qualcosa di inappropriato, tanto che giunse a una vera e propria rottura e a un cambiamento di sede.

La rottura, quindi, l'insofferenza per lo *status quo* di cui parlavo, emerge inaspettatamente fin dal suo primo studio.³ Ed è interessante notare che nella sua ultima pubblicazione, *Il teatro di regia*, dedicata a motivi analoghi a quelli trattati in quel primo volume, tale atteggiamento prende una piega che chiude il cerchio dei suoi scritti scientifici in maniera perfetta e inquietante. Il volume, curato con la solita perizia da Artioli, inizia con un saggio di Elena Randi che anticipa le tesi

² Cfr. Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972.

³ Del resto anche nel volume dedicato al Futurismo (Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nell'analisi futurista*, Patron, Bologna 1975), di pochi anni successivo, in cui l'elemento di rottura è riconosciuto come tratto fondante, Artioli infrange la tradizione critica identificando una carica dirompente anche nei testi delle sintesi, leggendo anche in essi «lo stesso carattere fluido e “centrifugo” delle azioni spettacolari, e attribuendo così al Futurismo nel suo insieme quel principio di conflitto e di antitesi generalmente riconosciuto solo alla sua prima fase» (Antonio Attisani, Elena Randi, Cristina Grazioli, *Introduzione*, in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Bari 2005, pp. ix-xvi:x. Prendo come fonte (qui e oltre) l'edizione più recente del volume, originariamente pubblicato nel 1984 da Shakespeare & Co).

da lei dispiegate in seguito nei *Primordi della regia*, identificando elementi pre-registici nella prassi scenica primottocentesca, soprattutto negli allestimenti della Comédie Française.⁴ A prima vista l'intervento sembrerebbe fuori luogo in un volume che sin dal titolo segnala come termine *post quem* del fenomeno registico il 1870. E tuttavia la scelta di includerlo, da parte di Artioli, assume un senso preciso e assolutamente logico nel momento in cui la si consideri come espressione della sua "allergia" alla cristallizzazione del sapere. Nel momento in cui la sua convinzione che la regia nascesse con i Meininger minacciava di diventare *statu quo* – come poteva esserlo per le sue allieve nel momento in cui preparavano i saggi per il collettaneo – l'insofferenza per il concluso, per l'indiscutibile, non gli permetteva di escludere un saggio che mettesse in discussione quell'apparente assioma. Anzi, proprio perché metteva in dubbio un dato che poteva essere considerato assodato, *doveva* essere incluso in quel volume, anche se la convinzione con cui contrastava era la sua. In altri termini, da studioso insofferente dei postulati indubitabili, Artioli non solo era propenso a rompere gli schemi, ma anche a mettere in discussione se stesso, se le sue ipotesi critiche rischiavano di assumere un carattere di fissità. La scelta di porre il saggio di Elena Randi all'esordio del volume diventa così quasi una dichiarazione in questo senso, visto che quella collocazione non poteva che porlo in tensione dialettica con la "sua" data d'origine della regia, precisata nel titolo dell'opera.

Ma l'insofferenza per lo status quo emerge soprattutto dalle tesi che Artioli porta avanti in prima persona. Sin da *Teorie della scena* il desiderio di "andare oltre", di rompere con schemi prefissati traluce, specificamente nella scelta di iniziare a valorizzare Georg Fuchs, un teorico (e non solo) fino ad allora trascurato persino da chi aveva cominciato a studiare la scena attribuendole autonomo merito in ambito scientifico, per l'associazione, alquanto spinosa, con il nazismo. In realtà in *Teorie della scena* Fuchs è citato solo per poche pagine, per quanto in quelle pagine assuma una rilevanza non secondaria;⁵ e tuttavia, nascostamente, la sua ombra è presente anche nella lunga parte finale del volume. A rivelarcene la presenza è il titolo *I profeti della ri-teatralizzazione*, dove il termine "ri-teatralizzazione" è derivato appunto da Fuchs:

Publicando nel 1909 *Die Revolution des Theaters*, Georg Fuchs appone sul frontespizio dell'opera un *ex ergo* che costituirà la parola d'ordine d'un'intera generazione. *Rethéâtraliser le théâtre*, come scrive in francese l'Autore, significa liberare l'evento

⁴ Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia in Europa*, in Umberto Artioli, a cura di, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma 2004, pp. 19-30; Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Edizioni di Pagina, Bari 2009.

⁵ Cfr. Umberto Artioli, *Teorie della scena...* cit., pp. 25-28.

scenico dal giogo della letteratura, evitare che l'aneddoto, la disquisizione filosofica, lo stillicidio psicologico, pervertano un genere legato a tutt'altra origine e a tutt'altra funzione.⁶

Le parole di Artioli, di diversi anni più tardi, chiariscono il significato di quell'implicita presenza nell'ultima parte di *Teorie della scena*: il *Rethéâtraliser le théâtre* di Fuchs è la parola d'ordine di una generazione di innovatori del teatro che hanno come scopo l'emancipazione del teatro dalla letteratura, dalla scena psicologica, dal realismo aneddotico. *En passant*, è curioso rilevare l'analogia tra l'emancipazione dalla letteratura proposta dai dirompenti riteatralizzatori – forse non a caso teorici ben più amati da Artioli di quanto non fossero i naturalisti – e la battaglia accademica di Artioli (e di altri giovani studiosi dell'epoca) per emancipare la storia del teatro dalla soggezione alle materie letterarie.

La scelta di studiare Georg Fuchs a prescindere dall'ingombrante ombra politica che incombeva su di lui indica come a spingere la *quête* di Artioli – a cui certo non era ascrivibile un'ideologia di destra – fosse il desiderio di infrangere le nozioni cristallizzate per andare alla ricerca di quanto stava oltre la facciata, in questo caso il giudizio politico su di un teorico del teatro. L'insofferenza per il condizionamento critico dettato dal giudizio sulla persona Fuchs lo stimolò a scavare negli scritti dell'autore tedesco, a dissepellirne i principi teorici iniziando un percorso di rivalutazione che di fatto ne segnò l'affrancamento – tanto che qualche anno dopo Luisa Tinti pubblicò *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro* – fino ad approfondirne il ruolo all'interno del teatro dell'epoca, nel *Ritmo e la voce*,⁷ volume in cui, è interessante notare, altre individualità generalmente trascurate per motivi politici trovano posto:

Vale la pena ricordare come alcuni degli autori considerati nel testo siano stati tacciati, in modo generico o fondato a seconda dei casi, di collusioni con il regime nazionalsocialista. Pensatori spinosi, dunque, pressoché inediti per il lettore italiano, e che nemmeno in Germania hanno mai visto la riedizione delle loro opere. Artioli ne indaga la fase precedente al periodo segnato dalla politica culturale di Goebbels, leggendoli nel contesto della cultura d'inizio secolo, ancora immune da strumentalizzazioni.⁸

Fuchs è solo uno dei molti oggetti di studio “scomodi” scelti da Artioli, dunque, anche se il genere di “scomodità” cambia di volta in volta. Raramente soddisfatto di un'interpretazione pre-esistente (perlomeno per gli argomenti che decideva di indagare), qualsiasi argomento scegliesse veniva affrontato secondo ottiche inatte-

⁶ Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce...* cit., p. 17.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 17-70 e *passim*; si noti che dopo l'apertura di Artioli fu pubblicata la monografia di Luisa Tinti, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Bulzoni, Roma 1980.

⁸ A. Attisani, E. Randi, C. Grazioli, *Introduzione*, in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce...* cit., p. XII.

se che andavano in più occasioni a scavare nel “lato oscuro” dell’oggetto di studio, come se una visione “olimpica”, una forma pacificata fosse insoddisfacente.

Si è detto dell’attenzione riservata a Fuchs, la cui propensione non era certo per l’apollineo quanto per l’estasi dionisiaca dettata dal ritmo del sangue, ma la scrittura di Artioli si addentra più a fondo nel lato oscuro analizzando un altro grande artista e teorico primonovecentesco, Antonin Artaud. Nel fondamentale studio del 1978, *Teatro e corpo glorioso*, scritto assieme a Francesco Bartoli, Artioli percorre le opere artaudiane scavando nei meandri delle dichiarazioni di poetica, nei testi drammaturgici dell’autore francese, alla ricerca delle invarianti, cogliendo un *fil rouge* nel substrato nascosto, di matrice gnostica.⁹ La scrittura di Artaud, tutt’altro che limpida, viene analizzata facendo emergere, pur nell’altalenarsi delle posizioni, l’ossessione che induce l’artista alla convinzione dell’esistenza di un essere demiurgico che ne vampirizza le energie vitali, e ad attribuire un ruolo fondamentale al teatro come strumento di rivitalizzazione. È un percorso complesso, quello dell’autore francese, segnato da un variare anche radicale del pensiero, che oscilla tra la condanna della corporeità come tomba dello spirito alla sua esaltazione come invece “corpo glorioso”, come lo definisce Artioli usando una metafora paolina.

In qualche modo lo scritto su Artaud riassume l’Artioli studioso. Nella sua lettura, una delle cifre dell’artista francese sta nell’oscillazione tra poli opposti, o meglio nel rovesciamento costante dei significati prestabiliti o persino stabiliti da lui stesso. Prendiamo ad esempio il concetto di “cristallizzazione”: se da un lato è segno di fissità nel senso di prigione materica, dall’altro viene rovesciato per assumere un significato diametralmente opposto:

Ci si accorge, allora, che, per tutto un altro versante dei testi artaudiani, la *cristallizzazione* non è più il distintivo dell’aridità e del deserto mentale, ma l’approdo invocato, la cerniera verso cui dovrebbe convergere, stratificandosi ordinatamente in un gelo che è puro chiarore, l’informe matassa della sostanza pensante. Il male, in questo caso, non è la fissità, il coagulo, la siderazione, ma al contrario, «l’incapacità a cristallizzare», a trovare «il punto di coesione necessaria», a trasformare il claudicante agglomerato del pensiero in una superficie compatta e brillante.¹⁰

Persino la fissità non ha un significato stabile. E la fluidità del pensiero artaudiano, la sua sostanziale inafferrabilità – perché non appena un concetto o un’immagine assume un significato, subito si rovescia, cambia, sfugge alla presa – sembra essere il fulcro della fascinazione che Artaud esercita su Artioli. Perlomeno l’impressione ultima che il volume lascia a chi legge è che l’elemento di maggior attrazione stia proprio nell’infinito inseguimento che l’artista francese costringe a compiere,

⁹ Cfr. Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

¹⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

nell'utopia che “cogliere il significato ultimo” dell'opera artaudiana rappresenta. Il percorso è intrigante appunto perché fitto di rovesciamenti, di cambiamenti di direzione, una costante sfida intellettuale che mai trova appagamento. Una vera e propria *quête* da parte di chi compie lo studio, destinata a non giungere mai a una meta definitiva. La cristallizzazione negativa – ossia nell'accezione che assume quando è morte del pensiero, raggiungimento di una forma immutabile che impedisce alla mente di procedere oltre – è invisibile ad Artioli come ad Artaud, come lascia intuire l'iniziale battaglia dello studioso mantovano per rivalutare l'aspetto scenico del teatro; ne è segno anche la scelta – in quel primo lavoro – di oggetti di studio come Fuchs o Appia, che si battono contro la mortale pietrificazione del pensiero indotta dalla prospettiva rinascimentale, ma anche di Craig, che gioca costantemente a “nascondino” con i lettori dei suoi testi teorici, che continua a seminare falsi indizi, e che vede nel ritmo/movimento il fulcro dello spettacolo teatrale.

Si tratta peraltro di una *quête* stratificata in Artioli, non solo *orizzontale* – per così dire – ossia lungo l'evoluzione della poetica di un autore o di un movimento, ma anche *verticale*, di scavo in profondità, negli abissi del pensiero. Di nuovo Artaud è esemplare – ma la verticalità è cifra dell'Artioli studioso in generale – in questo senso. Perché i continui rovesciamenti di senso identificati da Artioli riguardano concetti esoterici sia nell'accezione lata che ristretta dell'aggettivo. La *quête* in *Teatro e corpo glorioso* si avvia – per citare solo alcuni percorsi all'interno del volume – lungo i sentieri dello gnosticismo, della mistica ermetica, del pensiero alchemico, in uno scavo continuo, tra ribaltamenti di fronte e semplici (per così dire) cambi di direzione, alla ricerca delle fonti nascoste, dei significati reconditi.

Che questa ricerca del lato nascosto – spesso oscuro, ma comunque sempre celato dietro un velo d'apparenza – sia una costante nei lavori di Artioli è confermato sia negli scritti sull'Espressionismo sia negli scritti sugli autori italiani. Del resto anche al di fuori dell'ambito accademico la superficie palese delle cose non lo lasciava mai soddisfatto; gli parevano evidentemente necessari strumenti esoterici e poco convenzionali per interpretare le strutture apparenti della realtà, visto che le leggeva attraverso studi astrologici. Anche in questo caso veri e propri *studi* – tra mappe astrali e calcoli sui movimenti delle costellazioni – come se non riuscisse ad affrontare nessun argomento in maniera non scientifica.

Sempre alla ricerca del lato occulto, quindi, come negli studi scientifici. E come nelle riflessioni sull'Espressionismo, movimento del quale la ricerca inesausta e l'inquietudine sono tratti fondanti. Prendo ad esempio Strindberg, sul quale Artioli scrisse molto poco, ma al quale dedicò l'ultimo illuminante corso monografico.¹¹

¹¹ A parte qualche cenno nel *Ritmo e la voce*, lo scritto più esteso è un paragrafo nell'ultimo volume su Pirandello. Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 191-196. Traccia del programma del corso dell'anno accademico

Nella descrizione a uso degli studenti Artioli informava che la prima parte del corso avrebbe dimostrato «come il preteso naturalismo di Strindberg nasconda in realtà tutt'altra matrice, fatta di scatti allucinatori, di presenze deliranti e fantasmatiche, a dimostrazione che il vero epicentro del dramma è nel tragico scollamento del soggetto, prigioniero dei démoni dell'inconscio».¹²

Ancora una volta una lettura di rottura, e mirata a evidenziare il lato tormentato dell'oggetto di studio. Vita e studi esoterici di Strindberg si intrecciavano nelle lezioni di quell'anno attraverso la consueta analisi serrata delle fonti; tra queste la biografia risultava rilevante perché Strindberg pubblicò diversi volumi autobiografici intrisi di riferimenti esoterici. Lo Strindberg naturalista diventava nella sua lettura uno Strindberg ossessionato da un lato da maligni fantasmi femminili, e dall'altro dall'incombere di una figura demiurgica che aveva condannato l'uomo alla sofferenza. Lo scavo nell'autore svedese non si limitava a decodificarne le allucinazioni misogine in chiave personale, ma ne riconnetteva la scrittura alla tradizione gnostica, decodificava l'apparato simbolico di testi che tradizionalmente erano sempre stati legati a un movimento diametralmente opposto, il naturalismo, o di altri, appartenenti alla fase espressionista, dei quali si era trascurato uno scavo in chiave esoterica.

Può sembrare curioso che le poche pagine pubblicate da Artioli su Strindberg compaiano all'interno del suo secondo volume su Pirandello, ma per chi abbia letto il suo primo lavoro dedicato all'autore siciliano la sorpresa può essere solo relativa. I due studi vanno alla ricerca di una scrittura seconda, di un livello sotterraneo (o più d'uno), come denuncia implicitamente il titolo del primo di essi, *L'officina segreta di Pirandello*.¹³ Ancora una volta si tratta di volumi di rottura rispetto alle interpretazioni date per assodate, soprattutto *L'officina segreta*, che originò una vera e propria *querelle* accademica.¹⁴

Il punto d'incontro tra il Pirandello e lo Strindberg di Artioli sta nell'apparato numerologico, sintomo del sostrato gnostico che emerge dall'analisi delle opere dei due autori. Ed è qui "lo scandalo" della sua lettura di Pirandello, nel dissepellimento di una struttura di significazione metafisica che la critica aveva sino ad allora ignorato, leggendo invece le opere dell'autore siciliano esclusivamente come riflessione sull'arte all'interno della società, e sulla società, ma senza individuare il malessere metafisico, il fondamento esoterico di quei lavori. Artioli invece scava, entra nel laboratorio pirandelliano, non solo mettendo a fuoco il rapporto di filia-

2003/2004 rimane ancora in rete, 5 ottobre 2015, <http://147.162.44.8/infolettere/pub/programma_view.php?id=16906>.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.

¹⁴ Non mi addentro nei dettagli del dibattito, visto che già Elena Randi ne discute nel saggio pubblicato in questo numero di «Mimesis Journal», a cui rimando.

zione tra novelle e opere drammaturgiche (e/o romanzi), ma anche disseppellendo le fonti segrete, nascoste dentro percorsi che imitano quelli di mistici medievali o simbologie che riprendono episodi del Vecchio Testamento, mettendo in luce come quella mistica e quei simboli in realtà siano trasformati, in Pirandello, da una concezione gnostica che ne colora la scrittura di tinte fosche. Selva di spiriti che lottano contro la corruzione della materia, di creature che si ribellano a una scena troppo concreta ma che si ritrovano condannati a percorrerla, i protagonisti pirandelliani sono per Artioli tormentati, talvolta letteralmente incompleti come le figure abbandonate dei *Sei personaggi*, altre volte travolti da aspirazioni utopiche come il desiderio di coniugare spirito e realtà concreta; perennemente in lotta con la degradazione materica, trovano una condizione pacificata solo dimettendosi dal mondo come fa Cotrone quando si rifugia nella villa della Scalogna. Se infatti Serafino Gubbio pare trovare la soluzione astraendosi dal mondo pur rimanendo al suo interno, quella dei *Quaderni* finisce per essere solo una fase transitoria, nella lettura di Artioli, che sottolinea come alla conclusione del percorso, nei *Giganti della montagna*, il destino di chi vuole rimanere sospeso tra spirito e materia sia segnato dalla perdita:

Non è un caso se i frammenti della *Favola* recitati da Ilse in ciascuna delle prime tre fasi [...] sono altrettante varianti sul *tópos* della perdita. Perdita duplice, conforme allo statuto anfibio di Ilse: contro Cotrone, dimissionario dagli uomini, deve difendere le ragioni del terrestre; contro i Giganti, corpi senz'anima, deve avallare i diritti dello spirituale. I tormenti dell'incarnazione, rinnegati dal Mago per la beatitudine angelica e non avver- titi da chi, essendo solo materia, ha scordato l'Origine, riguardano solo lei, creatura sospesa, ancora nel corpo e già fuori dal corpo.¹⁵

Se Artaud riassume, come si è detto, l'Artioli studioso, per altri versi Pirandello forse distilla il nucleo motore della sua ricerca, vale a dire la fascinazione per il dilemma irrisolvibile, la passione per la ricerca in quanto scavo che non può che essere interminabile. Nello studio dell'agrigentino la sua ricerca si esplica in maniera esemplare come percorso fatto di personaggi irrisolti, immersi nella costante lotta tra spirito e carne; una ricerca che si muove in un labirinto quasi borgesiano, scavando all'interno del testo alla ricerca della matrice, inseguendo il lavoro dell'autore attraverso le novelle da cui romanzi e drammi traggono origine per andare oltre, come in un gioco di scatole cinesi, alla ricerca delle fonti occulte; una ricerca, insomma, sempre consapevole che il percorso non può che essere *in fieri*, rimanere incompleto come i *Giganti*, e proprio per questo lascia inevitabilmente spazio per un ulteriore viaggio interpretativo. È una *quête* – quella dei personaggi

¹⁵ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello* cit. p. 108.

Enrico IV ovvero il potere salvifico dell'immaginazione

Simona Brunetti

1. Il maestro e i discepoli

Tra gli scritti pubblicati da Umberto Artioli un anno prima della sua improvvisa scomparsa, nel luglio 2004, si trova uno studio, "*Enrico IV*", ovvero *la tragedia del settimo personaggio*,¹ dedicato a un'opera di Luigi Pirandello tra le più rappresentate, il cui «ordine perfetto e persino passatista della forma più classica dell'antico teatro», riporterebbe, secondo Roberto Alonge, «al tipo di trattamento drammaturgico largamente impiegato da Pirandello prima dei *Sei personaggi*, alla contrapposizione fra eroe isolato e gruppo sociale».²

Esplicitamente definita «tragedia in tre atti», *Enrico IV* rappresenta invece, secondo Lucio Lugnani,³ la negazione, o meglio la palinodia dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, attuata con abili parallelismi e una certa dose di ironia, rispettando persino le unità pseudo-aristoteliche, al fine di proporre in scena a quello stesso pubblico che nel maggio del 1921 aveva respinto i suoi Personaggi al grido di «Manicomio! Manicomio!», un presunto pazzo in costume, segregato in un palazzo camuffato da reggia medioevale. Come è noto, Pirandello compone la tragedia per Ruggero Ruggeri in autunno, a pochissimi mesi di distanza da quel clamoroso fiasco, pubblicandola l'anno successivo, per i tipi di Bemporad, solo dopo il fortunato debutto dello spettacolo a Milano.⁴

Quando Artioli affronta l'analisi di *Enrico IV*, allontanandosi, come di consueto, dalle chiavi interpretative di tipo realistico per mettere in luce il palinsesto numerologico, onomastico, simbolico-allegorico sotteso alla concezione del testo, ha già

¹ Cfr. Umberto Artioli, "*Enrico IV*", ovvero *la tragedia del settimo personaggio*, «Angelo di fuoco», II, 3 (2003), pp. 51-64.

² Roberto Alonge, *Introduzione*, in Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*, a cura di Roberto Alonge, Mondadori, Milano 1993, pp. v-xxxix, riferimento p. xxii.

³ Cfr. Lucio Lugnani, *Intorno a "Enrico IV"*, in Aa. Vv., *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1986, pp. 85-103.

⁴ Sulle prime edizioni del testo di *Enrico IV* cfr. Lido Gedda, *Recitare l'"Enrico IV" di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 3-20. A questo proposito si segnala anche l'importante apparato critico di Luigi Pirandello, *Enrico IV*, in id., *Maschere Nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Mondadori, Milano 1986-2007, vol. ii [1993], pp. 779-866 e note pp. 1053-1332 (d'ora in poi *Enr*).

dedicato moltissimi saggi alle opere dello scrittore agrigentino. Tra questi, quelli che affrontano a più riprese l'analisi dei suoi più celebri testi metateatrali occupano un posto di assoluto rilievo: dopo essersi occupato dei *Giganti della montagna* nel libro *L'officina segreta di Pirandello* (1989)⁵ è la volta di *Trovarsi* in un saggio, pubblicato nel «Castello di Elsinore», incentrato sul carteggio Abba-Pirandello;⁶ ai *Sei personaggi in cerca d'autore* dedica un'intera sezione dello studio *Pirandello Allegorico* (2001), in cui inserisce anche una rielaborazione di un precedente scritto su *Ciascuno a suo modo*;⁷ infine, su *Questa sera si recita a soggetto* interviene nel 2002 per un volume miscelaneo curato da Enzo Lauletta per il Centro Nazionale Studi Pirandelliani.⁸

Uno dei passaggi chiave di *Enrico IV*, su cui lo studioso mantovano offre un'interpretazione inaspettata e particolarmente stringente, si situa nella seconda parte del secondo atto, quando il Mascherato rivela ai suoi quattro “consiglieri segreti” di non essere affatto pazzo, come tutti credono, bensì di fingere ad arte la propria pazzia. Allo stesso modo in cui sottesa alla vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore* traluce la *Genesi*,⁹ l'impaginazione della sequenza finale del secondo atto di *Enrico IV*, scrive Artioli, avviene all'insegna di «un palinsesto di natura evangelica»:

Il maestro e i discepoli attorno a una tavola; la lampada che si accende, in coincidenza del rifluire del contenuto sapienziale; il modello iconografico che funziona da sfondo; il nome del cameriere devoto, coincidente con quello dell'apostolo prediletto da Gesù; la citazione finale che estrapolata dal contesto, è l'annuncio di un mondo migliore: impaginando la sequenza dentro la cornice eucaristica dell'*Ultima cena*, Pirandello assegna a un palinsesto di natura evangelica il compito di alonare l'evento. Solo in superficie il discorso riguarda il teatro; dietro la metafora scenica urge il problema religioso, e la domanda sulla fede, costruita sull'impellenza del credere, è un lancinante interrogativo sulla salvezza.¹⁰

⁵ Cfr. Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989. Il capitolo a cui si fa riferimento è quello intitolato *La madre e i figli cambiati: il Gigante e l'Angelo*.

⁶ Cfr. Umberto Artioli, *Metafora marina e flusso pneumatico nel carteggio tra Pirandello e la Abba*, «Il Castello di Elsinore», xi, 33 (1998), pp. 13-31.

⁷ Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001. La prima parte del volume (*La genesi dei "Sei personaggi"*), composta di quattro capitoli, è tutta dedicata alla celebre «commedia da fare» (pp. 3-187), mentre un capitolo della seconda parte (*Pirandello e l'immaginario cristiano: tre scritti paradigmatici*) è dedicato all'analisi di *Ciascuno a suo modo* (pp. 224-250), che riprende, ampliandolo, Umberto Artioli, *Specchio e reminiscenza: il metateatro di "Ciascuno a suo modo"*, «Il Castello di Elsinore», xii, 36 (1999), pp. 33-55.

⁸ Umberto Artioli, *Questa sera si recita a soggetto in cinquant'anni di creazioni registrate*, in Aa. Vv., *Trilogia del teatro nel teatro: Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di Enzo Lauletta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2002, pp. 85-117.

⁹ Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico...* cit., pp. 104-125.

¹⁰ Umberto Artioli, *"Enrico IV"...* cit., p. 61.

Rivelando il proprio segreto ai consiglieri – afferma poco sopra Artioli –, «il finto folle non è più l'imperatore a cui si deve una riverenza per burla; è un maestro di sapienza in atto di svelare ai discepoli il nocciolo del suo insegnamento».¹¹ La temporanea follia determinata dalla caduta da cavallo, infatti, ha offerto all'uomo travestito da Enrico IV, una volta tornato in sé, l'occasione di vivere in una dimensione in cui la fantasia diviene lo strumento principe per ricreare la realtà. Su questo punto Artioli scrive:

Per bocca del suo portavoce, Pirandello riprende a suo modo la celebre formula dell'Eccelesiaste, e lo sdipanarsi delle vicende umane, sotto l'incalzare di una cosmica *vanitas vanitatum*, frana in un risibile nulla. Da questo sfondo d'insignificanza prende quota la controazione salvifica dell'illuminato che, ricusando la vita reale, si è rifugiato nell'immaginazione. Mentre gli umani «s'arrabattano in un'ansia senza requie di sapere come si determineranno i loro casi»,¹² l'escluso dal gioco, che si è voluto Enrico IV, vive placato nella sfera dell'Immutabile. In ciò risiede il Piacere della Storia, così simile al sapere di un dio: uno spazio dove il caos si decanta, lo stridore diventa armonia e la fame di senso risulta finalmente appagata [...]. Fulgido specchio che trasfigura la miseria del mondo, l'immaginario diventa il luogo della salvezza, una sfera dotata di valenze paradisiache.¹³

Il luogo adibito da Pirandello a tale rivelazione, certamente a partire dal 1933 con l'edizione definitiva del testo (anche se «l'idea era nata alcuni anni prima ed era stata realizzata da Virgilio Marchi per la Compagnia del Teatro Argentina diretta dallo stesso Pirandello»)¹⁴ è una sala «contigua a quella del trono» in cui sulla destra vi è un «coretto, cinto da una ringhiera di legno a pilastri», posto a «circa due palmi dal suolo», al cui interno si trovano «una tavola e cinque seggioloni di stile, uno a capo e due per lato».¹⁵ Lido Gedda ripercorre molto efficacemente i motivi “materiali” che hanno condotto Pirandello e Marchi nel 1925, anche sulla scorta delle non totalmente convincenti soluzioni illuminotecniche adottate da Georges Pitoëff in un allestimento parigino della tragedia, a introdurre il *coretto* per risolvere il nodo di «dover far agire in un unico spazio sia i personaggi del Novecento, sia quelli in costume, e per di più separatamente».¹⁶

A ben guardare, però, il Mascherato e i suoi consiglieri non si posizionano a sedere nel *coretto* subito dopo l'uscita di scena di Donna Matilde e del dottore, ma in seguito allo svelamento della pazzia simulata e all'iniziazione dei quattro ai misteri della sua finzione. Il tavolo e le sedie, separati dal resto del *décor* della stanza,

¹¹ *Ivi*, p. 60.

¹² *Enr*, p. 851.

¹³ Umberto Artioli, “*Enrico IV*”... cit., p. 59.

¹⁴ *Enr*, p. 1058. Sull'argomento cfr. Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 155-167.

¹⁵ *Enr*, II, pp. 822-823.

¹⁶ Lido Gedda, *Op. cit.*, pp. 13-14.

divengono infatti necessari all'azione prevista da Pirandello quando il Senza Nome vuole mostrare concretamente ai possibili discepoli come l'*interpretazione consapevole* si regga unicamente, usando una definizione di Artioli, «sulla magia del credere». ¹⁷ Una volta predisposta la forma eterna della vicenda, è solo mediante un atto di fede, con un'*immedesimazione* totale in ciò che si compie, che si può giungere alla perfetta rappresentazione: «Azzerate le incognite della materia, proscritti contorsione e sviamento, tutto riluce nello splendore della forma. Il lievito dell'operazione è il potere di metamorfosi, punto di forza dell'attore genuino». ¹⁸ Si comprende, allora, come la postura dei consiglieri debba necessariamente venire atteggiata dal Mascherato all'interno del *coretto*, proprio per agevolare al massimo la loro adesione emotiva alla fisionomia da lui plasmata:

ENRICO IV (*prendendo la lampa e poi indicando la tavola sul coretto*) Ecco, un po' di luce. Sedete, lì attorno alla tavola. Ma non così! In belli e sciolti atteggiamenti... (*Ad Arialdo*) Ecco, tu così... (*Lo atteggia, poi a Bertoldo*) E tu così... (*Lo atteggia*) Così ecco... (*Va a sedere anche lui*) E io, qua... (*Volgendo il capo verso una delle finestre*) si dovrebbe poter comandare alla luna un bel raggio decorativo... Giova, a noi, giova, la luna. Io per me, ne sento il bisogno, e mi ci perdo spesso a guardarla dalla mia finestra. Chi può credere, a guardarla, che io, seduto alla finestra non possa essere davvero Enrico IV che guarda la luna, come un pover'uomo qualunque? Ma guardate, guardate che magnifico quadro notturno: l'Imperatore tra i suoi fidi consiglieri... Non ci provate gusto? ¹⁹

Naturalmente i discepoli recalcitrano e non capiscono appieno il mistero sapienziale che si sta dipanando davanti ai loro occhi. Per loro la razionalità, la piena consapevolezza della finzione, non è foriera di alcuna elevazione, anzi, in qualche modo delude le loro aspettative:

ENRICO IV Ebbene? Peccato, dici?
LANDOLFO Già... che non sapevamo...
ENRICO IV Di rappresentarla per burla, qua, questa commedia?
LANDOLFO Perché credevamo che...
ARIALDO (*per venirgli in aiuto*) Ecco... sì, che fosse sul serio!
ENRICO IV E com'è? Vi pare che non sia sul serio?
LANDOLFO Eh, se dice che...
ENRICO IV Dico che siete degli sciocchi! Dovevate sapervelo fare per voi stessi l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno, (*a Bertoldo, prendendolo per le braccia*) per te, capisci, che in questa tua finzione ci potevi mangiare,

¹⁷ Umberto Artioli, "Enrico IV"... cit., p. 62.

¹⁸ *Ivi*, pp. 59-60.

¹⁹ *Enr.*, II, p. 849.

dormire, e grattarti anche una spalla, se ti sentivi un prurito; (*rivolgendosi anche agli altri*) sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento, qua alla Corte del vostro Imperatore Enrico IV!²⁰

Il *coretto* nel secondo atto, allo stesso modo della sala del trono, nel primo e nel terzo, divengono dunque le sedi precipue ideate da Pirandello per far “mettere in scena” al protagonista la sua rappresentazione. Sono gli “spazi dell’immaginario” in cui non può penetrare il reale, in cui, in sua presenza, gli abiti novecenteschi non sono ammessi. Si ricordi come, una volta smascherata da tutti la sua finta pazzia all’inizio del terzo atto, «*investe*» Belcredi proprio su quel punto: «Lo sai che da venti anni nessuno ha mai osato comparirmi davanti qua, come te e codesto signore? (*Indica il dottore*)».²¹

Tra le molteplici edizioni storiche dell’opera, solo nella celebre edizione di *Enrico IV* interpretata da Romolo Valli, per la regia di Giorgio De Lullo, nella stagione 1977-1978 (e registrata in video per la RAI al Teatro Eliseo di Roma)²² la destrutturazione di quella scena mimetico-riproduttiva prevista da Pirandello, e operata da Pier Luigi Pizzi a favore di un doppiopalcoscenico con un secondo sipario, si propone di esplicitare in modo predominante le cadenze metateatrali della *pièce* sin qui adunate, facendo del Mascherato, anche sulla scorta di uno studio di Franca Angelini del 1976, una sorta di capocomico che guida una compagnia di guitti.²³

Invece, in un recente allestimento della *pièce* prodotto dal Teatro Stabile di Verona, con Ugo Pagliani e Paola Gassman, per la regia di Paolo Valerio, nella stagione 2008-2009,²⁴ la lettura del saggio di Artioli, da me suggerito al regista come bibliografia critica da vagliare per l’allestimento, ha dato origine alla costruzione di un rettangolo di sabbia, una sorta di giardino zen, nel cuore della consueta sala del trono. Per un lungo tratto del primo atto nessuno osa porvi piede, trattandosi, come

²⁰ *Ivi*, pp. 850.851.

²¹ *Ivi*, pp. 857-858.

²² Cfr. Luigi Pirandello, *Enrico IV*, con Romolo Valli, Gianna Giachetti e Mariella Fenoglio, regia Giorgio De Lullo, RCS Libri, Milano 2008 [I ed.: RAI, 1979], dvd 6 (*A teatro con Pirandello. Tutti i capolavori in dvd*). Lo spettacolo viene registrato al Teatro Eliseo di Roma e trasmesso in prima serata sulla seconda rete RAI TV il 7 aprile 1979. La regia televisiva è a cura di Giorgio De Lullo con la collaborazione di Olga Bevacqua; cfr. Maria Letizia Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, RAI-ERI, Roma 1999, scheda n. 2136.

²³ Cfr. Lido Gedda, *Op. cit.*, pp. 174-176; Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 67.

²⁴ Cfr. Teatro Stabile di Verona, *Enrico IV*, regia di Paolo Valerio: Informazioni e Cast; ultima consultazione 27 ottobre 2015 <http://www.teatrostabileverona.it/enrico_iv-p62e.html>. In occasione del debutto dello spettacolo a Verona l’11 novembre 2008 e delle successive repliche, l’Università di Verona ha organizzato una giornata di studi, da me curata, per ricordare Umberto Artioli, con interventi di Roberto Alonge, Elena Randi e Vittorino Andreoli (cfr. *Il potere salvifico dell’immaginazione. Giornata di studi su “Enrico IV” di Luigi Pirandello*, Verona, Teatro Nuovo, 14 novembre 2008).

ben suggerisce Alonge in una recensione allo spettacolo, di «uno *spazio mentale*, un territorio tabù»; uno spazio dell'immaginario, appunto, in cui si può entrare solo su precisa autorizzazione del Senza Nome.²⁵ Quando poi nel secondo atto Pagliai-Enrico IV congeda gli ospiti e, rimasto solo con i consiglieri nella sala del tono, si dispone con loro tranquillamente nel box di sabbia ridendo, giocando a quattro zampe e tirandosi addosso la sabbia,²⁶ il tema di una regressione all'infanzia come ancora di salvezza emerge in modo evidente nella lettura registica di Valerio.

2. *L'immaginazione teatrale come luogo di salvezza*

La cornice eucaristica dell'*Ultima cena*, evocata da Artioli per interpretare il passaggio finale del secondo atto di *Enrico IV*, riverbera il proprio influsso anche sulle vicende successive e permette alcune considerazioni. Quando lo studioso parla di «iniziazione fallita»,²⁷ in considerazione del fatto che i consiglieri del Senza Nome prontamente rivelano a tutti il suo rinsavimento, è necessario riflettere anche che nel contesto evangelico il Tradimento mette in moto tutta una catena di eventi che porterà alla morte e alla resurrezione di Cristo. E la doppia natura, umana e divina, del Messia sembra sottesa anche alla concezione della figura del Mascherato.

Al pari di Madame Pace nei *Sei personaggi in cerca d'autore* – «presenza beata, esente dagli affanni della *quête* [...] settimo personaggio, escluso dalla tragica catena perché dotato di pienezza d'espressione»²⁸ –, anche il Senza Nome dell'*Enrico IV*, che quando è al centro dell'azione si confronta sempre con sei interlocutori,²⁹ presenta per Artioli una natura sublime, almeno «finché resta addossato al *sette* divino»,³⁰ vale a dire finché riesce a far di sé un personaggio escluso dal mondo senza rivelare la sua finzione. Non appena, però, il reale si insinua nella sua rappresentazione fuori dal tempo, riacquistano peso in lui i codici dell'umano, turbandone la serenità e facendogli rompere il riserbo mantenuto per anni. Sembra lecito affermare che questa doppia natura del protagonista cessa di essere tale solo nel momento in cui ferisce a morte Belcredi. Venendo meno il versante umano, legato al reale, il protagonista deve infatti, forzatamente, fingersi pazzo e isolarsi definitivamente dal mondo:

²⁵ Roberto Alonge, *L'«Enrico IV» di Ugo Pagliai*, «Turin D@ms Review», 19 novembre 2008; ultima consultazione 27 ottobre 2015: <<http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=499&idsezione=24&idcat=1>>.

²⁶ Cfr. *ibid.*

²⁷ Umberto Artioli, «*Enrico IV*»... cit., p. 61.

²⁸ Umberto Artioli, «*Enrico IV*»... cit., p. 58.

²⁹ *Ivi*, p. 61.

³⁰ *Enr.*, III, p. 866.

BELCREDI (*mentre lo trasportano di là, per l'uscio a sinistra, protesta ferocemente*) No! Non sei pazzo! Non è pazzo! Non è pazzo! (*Escono per l'uscio a sinistra gridando, e seguitando di là a gridare finché sugli altri gridi se ne sente uno più acuto di Donna Matilde, a cui segue un silenzio*).

ENRICO IV (*rimasto sulla scena tra Landolfo, Arialdo e Ordulfo, con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto*) Ora sì... per forza... (*li chiama attorno a sé, come a ripararsi,*) qua insieme, qua insieme... e per sempre!³¹

Nonostante nel terzo atto si presentino in scena quasi tutti i personaggi coinvolti nella tragedia (a parte Giovanni e i valletti), la gran parte del dialogo delle scene finali dell'opera è affidata al gruppo Enrico IV, Donna Matilde, Belcredi: il protagonista che si è isolato dal mondo; la donna un tempo amata; l'amante della donna amata. Il triangolo descritto ricorda molto da vicino le relazioni che intercorrono tra i protagonisti del *Giucoco delle parti* (1918): Leone Gala, protagonista separato dalla moglie che si è isolato dal mondo; Silia Gala, sua moglie; Guido Venanzi, amante di Silia.³²

Se questa *pièce* è esplicitamente citata nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, costituendo la *mise en abyme* del senso complessivo dell'opera maggiore,³³ anche il finale dell'*Enrico IV* sembrerebbe tallonarne da vicino le cadenze. Benché Leone dichiari di essersi spogliato dalle passioni, di essersi vuotato dai sentimenti, di dominare se stesso e il caso, la sua posizione, come quella del Mascherato, è ancora in bilico, oscillando fra debolezza e baldanza. Entrambi si trasformano in assassini, che uccidono in modo gratuito e freddo il rivale: per interposta persona e sostenuto dal lume della logica Leone, nel *Giucoco delle parti*; direttamente, ma giustificato dalla lucida pazzia il Senza Nome, nell'*Enrico IV*.

Il *personaggio ragionatore*, che a partire dal 1916 da portavoce della *communis opinio* nelle mani di Pirandello diventa il destrutturatore delle contraddizioni dell'alta classe borghese, con la figura del Mascherato si arricchisce di allora un nuovo tassello. Se la figura di Laudisi in *Così è (se vi pare)*, con tutto il suo ironico distacco, si differenzia dal gruppo sociale da cui proviene solo per un'intelligenza più lucida, Baldovino nel *Piacere dell'onestà* inizia già a essere un arbitro severo

³¹ Cfr. Luigi Pirandello, *Il giucoco delle parti*, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, cit., vol. II, pp. 133-206. Per un'analisi compiuta del *Giucoco delle parti*, si rinvia alle disamine elaborate da Roberto Alonge nel corso di un trentennale e appassionato dialogo con l'opera: in particolare Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1977 [1972], pp. 206-217; Roberto Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 29-41.

³² Cfr. Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude* cit., vol. II, pp. 651-758.

³³ Per una lettura del testo cfr. Henrik Ibsen, *Una casa di bambola*, in Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge, RCS Libri, Milano 2009, pp. 133-230.

che non scusa ma compatisce. Leone Gala nel *Giuoco delle parti* è l'elaborazione di un giudice terribile, una figura astratta, metafisica, sciolta da ogni tipo di pulsione terrena, mentre Enrico IV tenta inutilmente di spogliarsi della propria coscienza critica inseguendo razionalmente la fede nell'immaginario.

In un'analisi particolarmente affascinante di *Una casa di bambola* (1879) di Henrik Ibsen,³⁴ Georg Groddeck già nel 1910 mette in luce come i tratti dominanti della protagonista siano essenzialmente il sogno e la finzione. Donna dalle molte facce, Nora «trasforma la vita con la fantasia, la trasforma come piace a lei e come piace agli altri».³⁵ Mentendo «con una facilità, con una naturalezza, riscontrabile soltanto in persone per le quali la finzione è realtà»,³⁶ come accadrà poi al Senza Nome, ella vive una seconda vita, una vita segreta alimentata dall'immaginazione. Con grazia e disinvoltura, inoltre, gioca con le persone che le stanno accanto come fossero bambole nelle sue mani, al punto da far rivestire loro ruoli cavallereschi o eroici a seconda della necessità, ruoli che però fatalmente finiscono per scontrarsi con la quotidianità della sua esistenza.

Come è noto, le riflessioni svolte da Massimo Bontempelli, tra il 1921 e il 1922, sulle figure del manichino e della marionetta nelle favole metafisiche *La scacchiera davanti allo specchio* ed *Eva ultima*, portano, su richiesta di Pirandello, nel gennaio 1925, alla creazione della commedia *Nostra Dea*, il cui spunto iniziale, però, non a caso risale agli stessi anni dei racconti, l'estate del 1922, pochi mesi dopo il felice debutto di *Enrico IV*.³⁷ Protagonista della commedia è donna-automa, ovvero un vezzoso manichino umano che, al pari di una marionetta, viene guidato nel suo agire dall'esterno, ma i cui fili sono costituiti dagli innumerevoli abiti che indossa.³⁸ Figura composita, centrale, accentratrice e affascinante al pari di Nora, il personag-

³⁴ Georg. Groddeck, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?*, traduzione di Consolina Vigliero, Guida, Napoli 1985, pp. 7-41, citazione a p. 34.

³⁵ *Ivi*, p. 11.

³⁶ «Ho cominciato a pensare *Nostra Dea* nell'estate del 1922, svegliandomi una notte, in una piccola pensione ai piedi del Semmering, con quello spunto in testa. Tornato a Roma ci pensavo ancora, provai a buttar giù le prime scene, ma subito abbandonai l'idea: le tante e complicate possibilità che lo spunto avrebbe dovuto suscitare, volevo innestare sul corso d'un intrico che per sé stesso fosse invece il più semplice e comune possibile [...] e non lo trovavo. Non ci pensai più», Massimo Bontempelli, *Nota a "Nostra Dea"*, in Massimo Bontempelli, *Teatro*, Mondadori, Milano 1947, vol. I (1916-1927), pp. 201-212; citazione a p. 201.

³⁷ Cfr. Massimo Bontempelli, *Nostra Dea*, in Id., *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di Alessandro Tinteri, Einaudi, Torino 1989, pp. 89-151. Scritta su sollecitazione di Pirandello per il Teatro degli Indici di Roma tra il 1 e il 16 gennaio 1925, la commedia debutta il 22 aprile dello stesso anno e viene pubblicata in «Comoedia», 1 agosto 1925 (cfr. Luigi Baldacci, *Note ai testi*, in Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Mondadori, Milano 1978, p. 947).

³⁸ Paolo Puppa, *Per una metascena intensa e operosa*, in Corrado Donati, a cura di, *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del Convegno (Trento, 18-20 aprile 1991), Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 221-235; citazione a p. 228.

gio di Dea rifugge dalla solita costruzione naturalistica di una individualità coerente e sfaccettata (in cui i molteplici atteggiamenti psicologici si risolvono sempre come varianti interconnesse di un carattere compatto), per presentare invece un Io che, come sottolinea Paolo Puppa, «si dissolve ormai in un assemblaggio provvisorio e proteiforme di figure».³⁹

A prescindere dalla diversità di fogge d'epoca, l'armadio colmo d'abiti di Dea ricorda da vicino quello dell'*Enrico IV*: «Landolfo [...] Abbiamo di là un intero guardaroba, tutto di costumi del tempo, eseguiti a perfezione, su modelli antichi. È mia cura particolare: mi rivolgo a sartorie teatrali competenti».⁴⁰ L'infinita varietà di forme a disposizione dei finti consiglieri segreti di Enrico IV, con cui rivestono gli ospiti che arrivano nella villa, però, costituisce per loro una sorta di *impasse* non condivisa da Dea:

Landolfo. [...] il nostro vestiario si presterebbe a fare una bellissima comparsa in una rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono tanto oggi nei teatri. E stoffa, oh, stoffa da cavarne non una ma parecchie tragedie [...] Tutti e quattro qua, e quei due disgraziati là (*indica i valletti*) quando stanno ritti impalati ai piedi del trono, siamo... siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? la forma, e ci manca il contenuto! [...] siamo qua, vestiti così, in questa bellissima Corte... per far che? niente... Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola.⁴¹

Mentre l'uomo Senza Nome che si crede Enrico IV una volta rinsavito, sceglie di fingersi pazzo e di crearsi da sé quel «contenuto» solo presupposto dagli abiti antichi, rivestendo così la solitudine, con l'immaginazione, «di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale»,⁴² per Dea, marionetta umana, non può esistere altra vita che quella immaginata dal suo artefice e dai suoi tramiti, che le creano e le mettono addosso gli abiti.

Se dal punto di vista di Pirandello il potere dell'immaginazione salva la vita dell'illuminato, dell'eroe solitario che, sapendo diventare personaggio, si ritira dal mondo e si contrappone al coro dei nescienti,⁴³ per Bontempelli, invece, è la donna-manichino, il personaggio universale, ad assumere una funzione salvifica nei

³⁹ *Enr*, I, pp. 811-812.

⁴⁰ *Ivi*, I, pp. 785-786.

⁴¹ *Ivi*, III, p. 861.

⁴² Cfr. Umberto Artioli, "*Enrico IV*"... cit., p. 62.

⁴³ Su *Nostra Dea* cfr. anche Simona Brunetti, *La divina donna-manichino di Massimo Bontempelli*, in Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio, a cura di, *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Atti del convegno internazionale (Verona, 22-24 novembre 2012), Edizioni di Pagina, Bari 2014, pp. 49-61.

confronti degli ignari che la circondano, perché, non avendo una propria coscienza, può nutrire la loro fantasia.⁴⁴

A partire dalla figura del Senza Nome di Pirandello, dunque, si delineano allora le caratteristiche di un nuovo tipo di artista della scena e del suo ideale rapporto con il pubblico. Un interprete, secondo Bontempelli, senza stilemi precostituiti o una propria personalità recitativa definita, che possa essere guidato da un autore-regista al pari di una marionetta, estremamente duttile ed eclettico per poter vestire qualsiasi “abito”, qualunque parte gli sia affidata.

⁴⁴ Su *Nostra Dea*, cfr. anche Simona Brunetti, *La divina donna-manichino di Massimo Bontempelli*, in Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio, a cura di, *Teatri di figura* cit., pp. 49-61.

Filming Nothingness

Invisibility, Ineffability, and the Inviolable Absence of God in Carmelo Bene's Hamlet¹

Francesco Chillemi

To the memory of Umberto Artioli,
who was my Laurea thesis advisor in 2004
and whose distinguished scholarship and charismatic personality
triggered my interest in drama studies and Carmelo Bene's oeuvre.

The theatrical and cinematographic works by Italian playwright, director, and actor Carmelo Bene (1937-2002) are marked by their philosophical significance. In the 1970s and 1980s, when the international debate in Europe was strongly influenced by French post-structuralism and Derridean deconstructive criticism, Bene overstepped the limit of logocentric language by escaping from the metaphysical assumptions that – according to Derrida – dominated Western thought and were impossible to elude (*Acts of Literature* 49).

Beginning with the similarities and differences between Bene's aesthetic and Jacques Derrida's and Giorgio Agamben's philosophical inquiries into the essence of language, the essay examines the distinctive *techniques* of the television film *Amleto da Shakespeare a Laforgue* (*Hamlet from Shakespeare to Laforgue*, 1974). A close attention is paid to the (dis)functions of linguistic and cinematic codes (such as verbal, body, and audiovisual language) and how they interfere with the construction of meaningful, consistent interpretations. Finally, I investigate the phenomenon of ineffability, in its theory and practice, by drawing a parallel between mystical experiences and Beneian performances.

Bene's works are based on the demolition of the common functions of codes and their traditional stylistic features and devices. His theatre negates the written text as the fulcrum of the show insofar as any play script, having lost its sense of immediacy, is "already dead." Bene abhors the traditional theatre, which revives written literary

¹ This paper is an updated version of my essay, "Carmelo Bene and the Overcoming of Logocentrism: Epiphany of the Primordial Voice in the Eclipse of Meaning," which appeared in Alessandro Carrera, ed., *Italian Critical Theory*, «Annali d'Italianistica», 29 (2011): 253-267. I would like to thank the journal's general editor, Dino Cervigni, for granting me permission to reprint my essay.

texts and offers a weakened version of them. On the contrary, he aims to give birth to *il teatro dell'irrapresentabile* (“the unperformable theatre”), where unpredictable and incommunicable theatrical acts take place by systematically violating the integrity of scenic illusion. The texts on which each work is based are completely altered and turned into “critical essays” rather than expressions of a new interpretation. Such essays are critical adaptations or, in Derridean terms, respectful countersignatures, which, in order to be inaugural, need a partial betrayal of the original work (*Acts* 69). Accordingly, Bene asserts that,

non è legittimo mettere in scena i classici, [...] erano grandissimi poeti. [...] Ma mettere in scena oggi il loro teatro, comunque lo si “rivisiti” o lo si “riscriva”, significa cadere nell’equivoco.

(Bartalotta 13)

(It is not legitimate to stage classical authors, [...] [since] they were notable poets. [...] The attempt to stage their theatre nowadays – no matter how one re-writes or represents it – can only result in misunderstandings.)²

In other words, to avoid re-presentation of the original work is crucial. However, the only way to stage something original is to transform already existent works instead of creating completely unedited works (which would still be contaminated by logocentrism).

In *Of Grammatology* Derrida aims to demonstrate the crisis of Western philosophy, which from Plato to Heidegger has allotted the utmost importance to oral speech to the detriment of writing’s autonomy. Spoken language has been considered a vehicle of presence and consciousness – or a living presence of consciousness to itself (self-consciousness), since consciousness identifies itself with the sound of voice, with the act of speaking. The Platonic concept of consciousness can be described as an inner silent voice, whose resonance would allow man to acquire self-awareness. Hence, Western philosophy proves to be “phonocentric” and metaphysical.

The critical point debated by the French philosopher is the relationship between *φωνή* (*phonè*) and writing. In his view, Western philosophy has been founded on this dualism, the internal spiritual expression (the place of truth) and the corporeal expression, the dualism of the word’s meaning and its material component. But Saussure’s linguistics, which describes every sign as formed by the associative link between its intrinsic components (signifier and Signified), underlines that the ensemble of “s” and “S” are both differential systems, and that even their relationship is differential. As a result, we come across an aporia: one needs to possess a signifier to articulate a meaningful word (and even to conceive the idea of a particular object), but, at the same time, one should already know the meaning (Signified) of that word to deter-

² English translations are my own, unless otherwise indicated.

mine the appropriate signifier, whose reverberation makes the expression and the communication of the signified possible. Thus, the “line of demarcation” between “s” and “S” is impossible to define because of its continuous oscillatory motion.

This line is what Derrida calls *différance*, which is both the essential condition of the possibility of saying and something that can neither be said nor identified. Every “attempt to say” is perpetually deferred and in this moment the speaker inevitably encounters the arche-writing – that is the trace of a trace, the untraceable absent origin that makes language possible and present. From this realization, Derrida infers that no full meaning is possible. Carlo Sini clarifies that arche-writing is the invasion of the act of writing into *φωνή*, an act of writing which precedes speech; there is no speech before writing and we speak as written texts (*La fenomenologia*). Therefore, the speaker, as well as the writer, is inscribed in an original arche-trace which “speaks” before him/her by endlessly deferring the meaning.

Carmelo Bene seems to agree with the main assertions of this philosophical position, albeit coming to a different conclusion. He agrees that man is the prisoner of language. In fact he claims that linguistic experience is something impossible to define. If one tries, one will reach the unsolvable and insurmountable impasse of defining the nature of language through language. When man presumes to manipulate language, then he realizes that the content of his speech is inevitably filtered and distorted by the linguistic code.

This is where Bene and Derrida start to diverge. The French philosopher concludes that *différance* operates at the origin of language: it is “something which was never spoken and which is nothing other than writing itself” (OG 44). In the difference between speech and writing, the cancellation of *ἀρχή* (*arché*) – the deferral from the origin – becomes manifest. Such discovery about the nature of language leaves its discoverer nothing but the haunting remark about the “ineradicable presence” of *différance* (arche-trace). S/he can only perform the paradoxical aphorism, “[...] what cannot be said above all must not be silenced, but written” (*The Post Card* 194), which Derrida takes from Wittgenstein, overturning it in the opposite sense in *Envois*.

On the contrary, in Bene’s view, artistic creation can elude the metaphysical trap of logocentrism. Bene seeks a primordial *φωνή*, prior to any dialectic, logical system or code, even before the mediation of rational subjectivity. Indeed, Bene contends that every real creative action springs out from the suspension of thought and the emptying of the mind, which allow the performer to transcend the limitation of language and the obstruction of subjectivity. “What cannot be said above all must not be silenced,” but said by an anti-language capable of *saying the unsayable*. In the light of the inanity of every semantic code, the Italian actor intends to revive an unknown Voice, new and age old at the same time, a pre-Euripidean and pre-Platonic sound, able to escape from the tyranny of “phono-logo-centric” language. It is the “Voice” that Agamben mentions in his criticism of the Derridean concept of metaphysics:

Although we should certainly pay homage to Derrida as the thinker who has identified with the greatest rigor – developing Lévinas’ concept of the trace and Heidegger’s concept of difference – the original status of the *gramma* and of the signifier in our culture, it is also true that he believed he had opened the way to the surpassing of metaphysics, while in truth he merely brought the fundamental problem of metaphysics to light. For metaphysics is not simply the primacy of the voice over the *gramma*. If metaphysics is that reflection that places the voice as origin, it is also true that this voice is, from the beginning, conceived as removed, as Voice. To identify the horizon of metaphysics simply in that supremacy of the *phonè*, and then to believe in one’s power to overcome this horizon through the *gramma*, is to conceive of metaphysics without its coexistent negativity. Metaphysics is always already grammatology and this is *fundamentology* in the sense that the *gramma* (or the Voice) functions as the negative ontological foundation. (*Language and Death* 39)

According to Bene, this is the echo of the archaic Voice, never heard before, out of time and coming from an elsewhere that has never been. It is the echo of a prenatal condition. Bene, who yearns for the contemplation of this “primal void,” aspires to stage “the unthinkable,” the “life of the immediate”: it is a flow of mysterious echoes and sounds that can be generated through the overcoming of the logic development of the plot, upsetting the chronological perception of time and demolishing the barriers of language.

It is necessary to clarify that the previously mentioned Beneian “critical essays” are not acts of writing but new plays or films derived from original works of other authors. Many of his theatrical, cinematographic and audiovisual works restage Shakespeare’s dramas, but they do not represent the original plots which are radically modified. By destroying conventional narratives, Bene creates a-temporal and a-historical “artistic events.” Many parts of Shakespeare’s scripts are expunged, some characters are eliminated, others lose their identity and the sense of their role. The characters’ discomfort also affects their ability to communicate with each other: words become surreal sonic reverberations, so that dialogues are incomprehensible and the whole meaning of plays progressively disappears.

In the light of this process of alteration, in the essay *Un manifesto di meno* (*One Manifesto Less*, 1978), dedicated to the Italian actor, Gilles Deleuze considers Bene’s oeuvre as a theatre of subtraction (*Sovrapposizioni* 86). It represents a striking example of a minor theatre that rejects the institutionalized forms of representation and thinking with a minor use of language (95), which systematically denies the conventional codes of verbal language.

The irresolvable antithesis between the written text – emblem of temporality and memory – and the “immemorial Voice” – emblem of the epiphany of the a-temporal primordiality – calls for an innovative technical stratagem: *la scrittura di scena*, which could be translated as “writing on the scene.” This process reduces the prominence of the dramatic text and relegates it to a secondary role: it is no

longer the necessary tool, just one of the tools, only a scenic device. The structure of the text is destabilized by omissions, cuts, transpositions, and interpolations of other works, and its meaning is manipulated and overturned. Bene remarks that *la scrittura di scena* is “un levare di scena, un sottrarre, un amputare pezzi dell’opera originaria, e un aggiungere evocando quelle zone testuali estromesse dall’opera” (“both a process of subtraction, which maims the original text, and a process of addition, consisting in evocating the occulted possibilities of the work,” Saba 22). With regard to such an alteration envisioned by Bene, Gilles Deleuze underscores: “In every aspect, truth is a matter of production, not of adequation. It is a matter of *genitality* [that is, the potential of the mind to engender the act of thinking in thought; *author’s note*], not of innateness or reminiscence. [...] To ground is to metamorphose” (*Difference* 192). Furthermore, Deleuze notes that the operation of variation and violation of the conventional rules of representation stimulates unexpected proliferations (*Sovrapposizioni* 86). He is persuaded that Bene’s performances are not a result of interpretation – in the sense of a symbolic system overlapping the original text – but derive from a subtraction of sense. By denying the narrated to the narration, Bene allows new expressive potentials to emerge. Deleuze argues that “non c’è bisogno di un Amleto in più, ma di un Amleto sottratto a se stesso, che è come dire un Amleto in meno” (“it is not necessary to have one more Hamlet, but a Hamlet subtracted from himself, that is the same as saying one Hamlet less” 85).

However, Lorenzo Chiesa convincingly argues that, while Deleuze’s reading is undoubtedly insightful, its political implications eventually misinterpret Bene’s *ποίησις* (*poiesis*). Deleuze is correct in regarding Bene’s theatre as “the anti-historical theatre of the immediate” and identifying “subtraction with the method by means of which Bene’s theatre achieves the suspension of actions and the subsequent emergence of acts” (*A Theatre of Subtractive Extinction* 179,180). Nonetheless, Chiesa continues, the misunderstanding arises since,

Deleuze reads Bene through a vitalist notion of subtraction, one that aims to achieve an “intensive variation of affects” as the “one and the same continuum” by excluding any negation whatsoever. This kind of subtraction where every elimination and amputation always already unleashes a proliferation of “potentialities of becoming” without any intervening negative gap is as such inapplicable to Bene. As a matter of fact, one of the most recurrent motives in Bene’s writings is the idea that the human being is an excremental living abortion.[...] For Bene, the individual body exclusively pursues its de-individuation since life is nothing other than continual putrefaction. [Therefore] [his] theatre [...] that undermines the field of representation by subtracting itself from it intends to promote the “freezing of the species. (181)

Chiesa further illustrates his point by stressing that,

For Deleuze, variation must never cease: as he points out in *One Less Manifesto*, “it is necessary that variation never stops varying itself”; Deleuze thus indirectly admits that subtractive variation is after all a form of endless repetition. On the contrary, for Bene, variation eventually stops at the point of extinction: repetition as subtraction is only possible within the domain of the signifier and its theatrical distortion. [...] Bene attempts to elaborate an anti-representational theatre where creation is *only* possible as subtraction toward *de*-individuating extinction. (182-183)

Having clarified this, we can now see how the rejection of the literary text is followed by the refusal of the “theatre of the subject,” toward the very disappearance of individuality. In Beneian plays and films there are not characters but just actors’ bodies, namely, “parti integranti della partitura audiovisiva, consistenti in un concatenato insieme di voci, parole, rumori, sguardi, gesti, colori, luci, vesti” (“integral parts of the whole audiovisual score which consists in a harmonized ensemble of voices, words, noises, looks, gestures, colors, lights, dresses” 21). The emptying of textual meaning and the annulment of the concept of identity are not goals, but critical steps to achieve artistic expressions, which Bene considers an epiphany of the primordial.

To this end, it is necessary to allow the suspension of thought, as to show that supposed meaningful words are just pure sounds. In the film *Amleto di Carmelo Bene, da Shakespeare a Laforgue*, this process is completed through technology and the actor’s technique. Bene conjures up a sophisticated sound instrumentation – a system of integrated phonic technologies (microphones, acoustic boxes, monitor, audio spies managed by an electronic computer) – which allows dubbing, resonance, and amplification of the actors’ voices (19). Thanks to this technological support, the actor can optimize his vocal ability. As a matter of fact, the complex system of amplifications allows the sonorous expansion of the voice and its objectivation, due to a sort of “Hindu vocal technique” that Bene has experimented and practiced.

It is crucial to remark that Brahman religion, since its dawn, assigned sacred value to “the word,” especially “the spoken word” (*vāc/vacas/vacana*) (Radicchi 55). That is confirmed from the etymology of the word *Brahmans* (*Brāhmaana*), the name of the priestly caste members. The term derives from the combination of the word *Brāhman* – which denotes any Vedic verse – and the monosyllable *Om*, which, as symbolic code of the inexpressible (*Aśabda-Brāhman*), introduces invocations. This aspect fascinated Bene, who learnt the afore-cited vocal technique. It is based on a particular use of the diaphragm, which makes it possible to produce a notable quantity of microtones. In this way, the actor emphasizes his tone-color as his vocal spectrum. That does not mean that vocal volume and strength increase. Rather, the voice of the speaker is characterized by an expansion of its dynamics. Furthermore, the vocal emission becomes atypical: the vocal cords are kept firm by uttering palatal notes, in complete apnea.

Such a technique gives the auditors the impression that the actor's voice does not come from the mouth, as if it were not emitted from the oral cavity. The phenomenon can be described as a sort of ventriloquism, a voice without a body, a dispossessed voice. Only by using this vocal utterance can the performer profitably amplify the natural voice and extract an "extra-human" sound from it. This vocal, technical, and technological system of amplification is defined by Bene as a "counter-technique of voice," which is essential for the approach of the void and the flowering of the "uncreated."

With the adoption of this "counter-technique," the actors' bodies become "automatic machines" and they only maintain an organic appearance. The amplification increases the perception that body and voice are separated. Varied games of sounds interrupt the natural correspondence between characters and their own voice; the latter can speak dissociated from the body, refusing to give expression to the labial movement of the actors and leaving them aphonic. The single voice can be replaced by another voice (previously associated to a different character) or by a choir of multiple voices. In such a case, the afore-mentioned "variation" concept is to be intended as a continuous word inflection produced by a polyphonic voice. Not only the phenomenon does affect the intonation; it also concerns syntax and meaning, and even the extra-linguistic sphere: actions, passions (*Sovrapposizioni* 96). Variation, as the tool of the voice's emancipation, is the prerequisite to activate the phenomenon of *décalage* ("time lag"), that is, the asynchrony between the body language made of gestures and the sonorous language made of words.

A further evolution of such oppositions destroys any residual possibility of representation and meaningful communication. In the above-mentioned Hamlet film, body and words become totally independent entities: the audiovisual idiosyncrasy between body and voice creates "an optic image of sound" and "an oral image of the body" (Saba 31). Indeed the voice, now separated from body, almost resembles a visual perception, acquiring "tone colors." The diction of every word seems to belong to a melody that, like a score, leads different tone-color ranges. On the other hand, the visible image of the body assumes a language endowed with own morphemes and syntax (interrupted gestures, jammed actions, body disarticulations). Thereby, the ear is not the only passageway of listening: the eye has to practice over the vulgar visibility, in order to listen to this bodily orality. Bene declares:

Non solo l'orecchio è ascolto, ma l'occhio è ascolto. [...] Qualcuno mi domanda: "ma perché lo giri anche per la televisione? [...] La televisione si vede!" Non è vero, si ascolta: una poggatura del capo, una frantumazione del gesto, una disarticolazione del corpo. Deleuze mi ricorda che noi *siamo* un corpo: non è vero che *abbiamo* un corpo, in quanto noi non siamo. Il teatro è questo dis-essere, è questo malessere d'essere *osceno* in scena. Il teatro è quanto è *osceno* – dall'etimo *ο-σκηνή*, cioè fuor di scena – pur essendo in scena: quando mi si vede in scena, mi si sta ascoltando in realtà.

(“Carmelo Bene.” *Fuoriorario*)

(We listen with the ears, but one can also listen with the eyes. [...] Someone asks me: “Why do you shoot television films? [...] One can see television!” It is not true, it can be listened to: a movement of head, a shattering of gesture, a disarticulation of body. Deleuze reminds me that we *are* a body: it is not true that we *have* a body, because we are not [a being but a becoming; *author’s note*]. Theatre embodies this dis-being, this discomfort of being *obscene* on the scene. Theatre is what is *obscene* – from the etymon ο-σκηνη, which means “outside the scene” – even though it happens on the scene: when someone sees me on the scene, they are listening to me actually.)

Both visual and acoustic languages, upon their becoming autonomous, obey the same law: the rule of obstacle: “Per essere in balia dei significanti, per frequentare la lettura come non ricordo, bisogna prepararsi a finire nella macchina attoriale. Bisogna cioè complicarsi la vita, crearsi una serie di handicap, a dispetto del testo” (“In order to be under the rule of signifiers, and make reading an experience of forgetfulness, it is necessary that the actor becomes an ‘actor machine.’ It is necessary to make things more complicated, to create a series of handicaps, in spite of the text” *Sovrapposizioni* 100).

As a consequence, not only are the voice and the body dissociated and use unrelated expression systems, but each system also loses its logical coherency, so that the voice turns into an incomprehensible a-logical vocal emission, while body movements are perceived as awkward parodies of actions. The body is troubled, slackened, as it is hindered by loose and cumbersome costumes. On the other hand, the lines uttered by the characters, even when they can be understood, do not follow any logical order, and lose therefore their full meaning. Words progressively become *flatus vocis*, which is simple reverb beyond their signified.

In addition, the relationship between vision and sound reflects and multiplies the relation between body and voice. The fixity of cameras characterizes the show. Cameras do not investigate the space, which vanishes conceptually as well as visually. They do show and record the rhythmic appearance and disappearance of images. Space is therefore denied and the volumes are explicitly forced to respect the dimensions of the screen: when the bodies try to move, in order to affirm their dynamic nature, they are physically expelled from the shot which cuts them out through a process of *décadragé* (“off-centering”). The actors must severely limit their movements: they always face the same point while performing in front of the television camera. The stationary shots never shoot them from the back, in profile or in three-quarter view, to the point that they give the impression of entering the camera’s field of view as if they were filming themselves not to be cut off the frame.

This continuously sought frontal look is not only the heritage of theatrical performances, but also something more: the actors’ empty bodies appear when their dispossessed voices call them from a visual and existential elsewhere. The vocal sound

summons bodies to the fleeting apparition and then seems to control their “apraxic” gestures, before bodies suddenly disappear into the screen again. The flow of images follows a specific musical rhythm.

Hence, as the vision inexorably vanishes, the editing is subordinated to the sound and the audio becomes the fulcrum of the film. That is also inferred by the analysis of the technical strategy. The microphones are hidden so close to the actors that they emphasize at the most the quality of the acoustic effects. In a first phase, the actors perform the dialogues which are recorded as audio tracks.

Secondly, the sound, lifeblood of the whole process, controls both the composition of the images and the shooting phases by establishing times and giving voice to the actors: they are voiceless marionettes who follow the playback of their lost voices, by “singing” with the body, as in a ballet. Seemingly moved by a sound coming from elsewhere, they are en-chanted as snakes, that is to say, “chanted within” and subdued by a hypnotic Voice which gives rhythm to their somnambulant gestures. During the shootings, the actors experience the same feeling of estrangement felt by their characters. There is no pretense, there are no shortcuts. The strategy works so that the actors and their characters seem like incorporeal boxes of resonance of an unknown sound, extraneous to them.

As a result, the audio is always acousmatic.³ In the case of the soundtrack music, the sound is non-diegetic (sound-over) – i.e., a sound that originates from outside the narrative, a sound “whose source is neither visible on the screen nor has been implied to be present in the action.”⁴ Only the audience can hear it. On the other side, the sound of the characters’ voices, normally sound-in – “a sound presented as originated from a source within the diegetic world and within the frame”⁵ – seems to be a constant sound-off, meaning a sound belonging to the diegesis but coming from outside the frame.

This way, when we listen to the voices of characters who are present in the frame, oddly the sound of their voice does not seem to originate from their oral cavity: the voice does not belong to them; it is only an anomalous phonic vibration which echoes meaningless signifiers. In both cases we are dealing with un-visualized sounds, never sound-in. The sound and the temporal dimension only emerge from the screen and that is confirmed by the absence of camera movements whose presence would give the perception of spatiality.

Finally, the rhythm of sound controls the vision, which progressively becomes impossible: when the screen darkens the images, the vision is reduced to “absolute blackness,” a dark presence, which is the shade of the incumbent absence. Otherwise,

³ That is, it refers to a sound that is heard without its source being seen.

⁴ “Diegetic and non-diegetic sounds.” Filmsound.org. n.p. Web. n.d.

⁵ “Diegetic and non-diegetic sounds.” Filmsound.org. n.p. Web. n.d.

the vision becomes blinding in a “total white,” in the dis-veiled absence which takes over the screen. The actors’ bodies are enslaved to the rhythm engraved by the playback. They are no more than dazzling surfaces able to reflect the lights as real points of audio-visual connection and disconnection. In fact, the viewer’s eye becomes tired and exhausted and is denied any possibility of watching and seeing. This entails the dissolution of both the subjectivity of audience and characters on the screen, as well as the disappearance of the images and even of the audio-visual language. The sound spreads over the ruins of the vision.

In synthesis, Bene’s film is a claustrophobic labyrinth for any effort to logically grasp its sense, which, as in a mirror house, is endlessly deferred by the continuous drifts of meaning. Indeed, no witnessing of this artistic event is possible, because it is an a-temporal and a-logical emanation of the primordial, where everything is reabsorbed in the whirlwind of the eternal return. Man can only place himself in the power of “the signifiers,” lapsing into a listening experience.

The spectators become part of a ritual that dissolves the separation between the audience and the actors, both experiencing an ecstatic rapture. What the audience listens to is no longer an actor’s voice pronouncing texts. They rather hear a “body-machine” which “is spoken to” by the unconscious through a “reading-forgetfulness” performed on stage and then recorded as an external voice. The technical process increases the perception of an extraneous voice speaking through the actors’ bodies. This atypical reading does not serve the purpose of remembering the content. On the contrary, it enables the spectator and performer alike to forget the meaning of the text and empty their memory. In the end, the amnesia they both experience rescues them from the cage of chronological time. As Carlo Sini observes in the postface to the book interview, *Un dio assente (An Absent God, 2006)* by Carmelo Bene and Umberto Artioli, there is no distinction between memory and oblivion, since

ricordare, riportarsi nel cuore delle cose, significa innanzitutto averle perdute [...]. Ricordarle è appunto l’ammissione della loro perdita, e di poterne celebrare solo l’eco di un suono, il soffio di una vibrazione. (171)

(to remember, to return to the heart of things, means above all to have lost them [...]. To remember them is then the admission of their loss and of being able to celebrate them only as an echo of a sound, a wisp of a vibration.)

Moreover, in *Idea of Prose* Agamben detects the same nexus between memory and forgetfulness:

In this case, the memory that brings back to us the thing forgotten is itself forgetful of it and this *forgetfulness is its light*. It is, however, from this that its burden of longing comes: an elegiac note vibrates so enduringly in the depths of every human memory that, at the limit, a memory that recalls nothing is the strongest memory. [...] It is not that what we have experienced and then forgotten now returns imperfectly to consciousness, but rather

that we enter at that point into what has never been, into forgetfulness as the home of consciousness. [...] Dreams and memories plunge life into the dragon's blood of the word and in this way make it invulnerable to memory. The immemorable, which skips from memory to memory without itself ever coming to mind, is, properly speaking, the unforgettable. This unforgettable oblivion is language, the human word. (*Idea of Prose* 67-68)

Forgetfulness is a necessary step for the epiphany of "primordial events," which occur when an artist gives up on the rational pretension to investigate the mystery of reality by adopting the limited human language. The sound of the actor's voice becomes a resonance of an absence: it is a dispossessed voice, an "extra-vocality" not belonging to any subject, who disappears. The neutral, the *ça*, subdues the subject, and the spirit of the inexpressible takes possession of the self. The latter is just a medium and the actor deliberately submits to being spoken by the primal Vibration. According to Deleuze, actors and spectators of this unique and singular event achieve the state of "essere stranier[i] nella propria lingua" ("being foreigner[s] within [their] own language" *Sovrapposizioni* 97), only to become lost in the inaugural sound of the Uncreated, beyond the boundaries of logocentric language.

As Sini points out, this is none other than "l'esposizione alla straniante esperienza del vuoto" ("the exposure to the alienating experience of the void" *Un dio assente* 167). In this regard, Antonio Attisani clarifies that the self-annihilating purpose of Bene's artistic praxis does not carry any nihilistic connotations; rather, it derives from "[l']idea eckhartiana della realtà come «deserto» e dell'esistenza umana come eccedenza e incidente della storia naturale" ("the eckhartian notions of reality as a «desert» and of human existence as a surplus and an accident of natural history" *Attore del deserto* 8). Artioli emphasizes such a connection between Beneian aesthetic experiments and mystical trance by arguing that,

Non abitare in nessun luogo, fabbricare il deserto, sparire come creatura; la vertigine dissociatoria che caratterizza la scena di Bene è l'equivalente della notte oscura dei mistici, la notte in cui ci si affida inermi al *fascinans* e al *tremendum* dell'esperienza interiore. (*Opere* 1500)

(To reside nowhere, to create *one's own desert*, to disappear as a creature; the vertigo of dissociation that characterizes Bene's scene is the equivalent of the dark night experienced by mystics, the night when one gives himself to the *fascinans* and the *tremendum* of inner experience.)

In point of fact, the ecstasy of mystics is not reached through a hypertrophy of thought. On the contrary: through meditation the great masters practice the suspension of thought. The reference – cited by Bene himself in *Un dio assente* – is indeed from the mysticism of Meister Eckhart, the 13th/14th-century Dominican friar, theologian, and philosopher known for his ascetic visions. The father of German mysticism believed that the Christian truth cannot be expressed by the dogmas of

science, which, if anything, can only be an exterior and symbolic representation of Christianity. Revealed truth lies within man, protected in the unexplored depths of his soul. We must set aside the sterile formulae of erudition, as it is not so much a question of knowledge but of belief, unveiling the truth that lies within the human interiority. Being and knowing are an inseparable whole, merging the knower into the known.

Thus, knowledge of God takes place only when man himself is (in) God – when He lives and acts within him. The soul is God to the extent it knows Him. It is certainly not a rational knowing, but “an unspeakable contemplation.” When a man contemplates God, God contemplates Himself within man, who in this way becomes identified with divinity. And even each created thing is nothing other than God in its continual self-transformation. When man, however, wants to have a “where,” a “when,” and finally an “I,” he betrays the structural essence inscribed in every creature.

Here the influence of Eastern millenarian speculation can be seen, where individuality – or better, the affirmation of self – is a sin, an arrogant affront to divinity, as the Greek *ὑβρις* (*hýbris*). The path of redemption requires that the creature ceases “the will to be,” so as to repair the fractured relationship with its creator. It follows that only contemplation has merit – every action is deleterious, because it presupposes individuality. Mysticism preaches the “trampling” of one’s own being, renunciation of the will, to become pure receptivity. Contemplation and meditation are the bridges that lead to the ecstasy of knowledge of *verbum sine verbo*, Word before words, something inaudible and inconceivable, which for the Christian mystic is God.

Yet, the method of realizing this in theatre, cinema, and television is, according to Bene, the counter-technique of voice, because the artist cannot wait for ecstasy, as mystics are allowed to do in meditation. It follows that the objective is the passage from “le sans action” (“*the actionless*”) portrayed by the actor to “la sensation” (“feeling”) experienced by the spectator, who hears the un-dramatized drama inside the actor’s body – the place of hearing. Or, as Bene writes, “l’interiore dell’attore si precipita nell’interiore dello spettatore” (“the interiority of the actor precipitates into the interiority of the spectator” Bèghin 86). The sensitive display of *le sans action* pushes the spectator to the intuition of a pristine act, where thought is extraneous, to the point of delirium, in an osmotic, nearly ecstatic, interconnection.

The “extra-vocality” makes this possible, as there is no longer a speech, not even so much as the *verbum sine verbo* of Eckhart, but the musicality of the echo of silence, which surpasses the word itself and boycotts even the most embryonic forms of language, since this inaugural Sound is the event of language itself. Agamben elaborates the concept further by explaining that Voice (before words) is

the signification of the voice that is heard [...] as it is conceived by him who does not know its signification and thinks only according to the movement of the soul, which seeks to represent the signification of the voice that is perceived. No longer the experience of

mere sound and not yet the experience of a meaning, this “thought of the voice alone” (*cogitatio secundum vocem solam*) opens thinking to an originary logical dimension that, indicating the pure taking place of language without any determinate event of meaning, shows that there is still a possibility of thought beyond meaningful propositions. The most original logical dimension at issue in revelation is therefore not that of meaningful speech but rather that of a voice that, without signifying anything, signifies signification itself. (It is in this sense that we should understand those thinkers [...] who stated that universal essences were only *flatus vocis*. Here *flatus vocis* is not mere sound but, rather [...] voice as pure indication of an event of language [...]). This gift of the voice by language is God, the divine word. The name of God, that is, the name that names language, is therefore a word without meaning.⁶ (*Potentialities* 42)

By reducing words to vague “transparent” sounds Bene makes the ineffability of the linguistic event emerge. In Bene’s film the lines of the script lose any meaningful value and become elements of a “verbal score” aimed at echoing the musicality of the primordial Reverberation, which is antecedent to any meaningful expression. The sovereignty of the “unrelated instant” remains, and its phonic emanations resound immemorially into empty visual shapes and disembodied images. For Bene, the melody of things is the yearned-for goal of the essence imprisoned inside each person: man is condemned by his contradictory nature to be an impotent fragment of everything; and yet his lowly being mixes with the infinite, in the painful consciousness of his state.

For this reason the discomfort of existence and the wound that cannot be healed are the viaticum for the return to the harmony of the song of the *anima mundi*. It is necessary for the human to sharpen his own uneasiness, push himself to the limit of dis-grace, neutralize himself, reducing himself to a hollow object. The void creates a space that is free from the vulgarity of the image, a removed space that exists as lack, longing, and becomes a virginal non-place, where the rhythmic harmony of the immaterial can reverberate.

Nevertheless, there is no satisfaction of desire – the void is not filled. Quite the opposite: what occurs is the death of desire within the dizziness of the dissolution of existence. The “beyond” for Bene has no salvific significance, because the existential wound is not a defect of the human being, which can be healed by divinity. Between man and the human existential wound there is the defective man. His existence should not be healed but freed from the disease of being-in-the-world (Heidegger’s *Da-sein*) which infects man. Here the wound is no longer simply suffering, but becomes the passage through which one loses one’s self in the ecstasy of the abyss.

⁶ Agamben also explains that “in the terms of contemporary logic, we can then say that the sense of revelation is that if there is a metalanguage, it is not a meaningful discourse but rather a pure, insignificant voice. That there is language is as certain as it is incomprehensible, and this incomprehensibility and this certainty constitute faith and revelation” (42).

Bene's *ποίησις* is imbued with religious sense, but in a cosmos in which sacredness does not belong to the divinity defined by positive theology, which presumes and pretends to grasp the sense of revealed truth through rational reflection. If there is a place where Bene recognizes the aura of the sacred, it is in the act of "transhumanation" into the primeval, the epicenter of negative theology.

Apophatic theology, which has a distinguished champion in Eckhart, maintains the impossibility of comprehending the divine nature of the creator, and even more so of defining it. Man, as an imperfect creature, has the unique possibility of moving closer to God *per viam negationis*. If no attribute can be ascribed to the divine nature, which is unknowable by human intellect, then the unfeasibility of the path of knowledge becomes inevitable. Apophasis is really the negation of rationality as a tool for approaching divinity and is the choice of the contemplative way of the mystic path. One must cross the boundaries of definitions and transcend the finiteness of conclusions, to lose his own being as a creation and to reach the deific state, in which man loses himself in God, who is in the final instance the Ineffable: Nothingness and Silence.

The particular predilection Bene shows for two more mystics and Christian saints underlines the relationship between apophatic theology and his aesthetic. The first is Saint Joseph of Cupertino, 17th century Franciscan, famous for his ascetic meditations and for the phenomenon of levitation. Because of his extremely poor background and his little education (a condition which Carmelo Bene finds particularly fascinating), ignorance brought the friar the gift of extreme humility and a visceral contact with the sacred – a contact unmediated by hypertrophic thought – because ascetic ecstasy often blossoms in the unrefined "holy fool," unselfconscious and ignorant.

The second is Saint John of the Cross, 16th century theologian, author of numerous tracts and poetic essays which focus on the spiritual path of the soul toward God and in God. The path consists of three gradual phases: "purification," "illumination," and "contemplation." Bene seems to recreate this tripartition when he divides creative work into the first two preparatory moments of praxis and un-design in order to reach the third – the advent of the void. Moreover, the description of the mystical experience intensifies the link with Beneian thought: God is light, according to the Christian metaphor, but in mysticism it is also darkness. To be in the presence of the divine – dark light and luminous darkness – is the same as the visual experience of staring at the sun without protection: the excess of light blinds the eye, which can only see a dark circle. Just as in Bene's *Hamlet*, vision is darkened, and darkness is the condition for contemplation of the essential, invisible to the eyes. In *Dark Night of the Soul*, night is not a symbol of sin and perdition; rather, it is a place of salvation, and darkness is the objective correlative of the rejection of the gnoseological approach to the Mystery.

Indeed, both Bene's aesthetic and Saint John's doctrine preach the liberation of man from the ambition of understanding the ultimate reality and from the obses-

sion of ownership. In this way one reaches immaculate purity, which is necessary to unite with divinity. In the *Ascent of Mount Carmel*, the necessity of self-denial and renouncing the will is restated and made explicit:

In order to arrive at having pleasure in everything, Desire to have pleasure in nothing./ In order to arrive at possessing everything, Desire to possess nothing./ In order to arrive at being everything, Desire to be nothing./ In order to arrive at knowing everything, Desire to know nothing. (*Ascent* vol. I, ch. 13, pt. 11)

From this perspective (that of Saint John's *nada*), one can read Bene's exhortation to free oneself from every bond. Furthermore, Bene's philosophy even abnegates freedom itself. Attaining this (eminently eckhartian) paradoxical goal means contesting one's own inclinations, continually contradicting set plans, and denying beliefs, in order to un-design one's self in the mystery of the unexpected and enjoy the actual fading of its unintelligible bloom. Or, in Eckhart's words,

In my breaking-through, where I stand free of my own will, of God's will, of all His works, and of God himself, then I am above all creatures and am neither God nor creature, but I am that which I was and shall remain for evermore. [...] Here, God finds no place in man, for man by his poverty wins for himself what he has eternally been and shall eternally remain. Here, God is one with the spirit, and that is the strictest poverty one can find. (*"The Strictest Poverty from the 87th Sermon"*)

As Attisani maintains, Bene's praxis truly performs Eckhart's ethics and its method according to which "si incoraggia un'attività ma non si indica una direzione, si accenna al senso della conquista ma non si dà l'immagine della mèta, non si delinea un dover essere ma un fare" ("one is introduced to a practice but left with no path to follow, senses the imminence of a conquest but cannot envision any real destination, does not have to observe any prescriptive norms but is asked to act [and 'go without way'; *author's note*]" Attore 8). Finally, in abandonment to the unwilling will of the sea of signifiers and its currents, and at a distance from every dock on the mortifying beaches of meaning and subjectivity, CB navigates the uncharted waters of the inviolable absence of God, Being without existence, the immemorial Voice of negativity, and the subtracted Presence of Bene's art.⁷

Works cited

Agamben, Giorgio. *Idea of Prose*. Trans. Sullivan Michael and Whitsitt Sam. Albany: State University of New York Press, 1995.

⁷ Carmelo Bene's acronym, CB, is used to emphasize the disappearance of the subject.

- _____. *Language and Death: The Place of Negativity*. Minneapolis: University of Minnesota P, 1991.
- _____. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Ed. and trans. Heller-Roazen Daniel. Stanford University P, 2000.
- Artioli, Umberto. "Morire di teatro per l'increato. Carmelo Bene tra silenzio e vocalità." Bene Carmelo. *Opere, con l'autografia di un ritratto*. Milano: Bompiani, 2002: 1498-503.
- _____ and Bene Carmelo. *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*. Ed. Attisani Antonio and Dotti Marco. Milano: Medusa, 2006.
- Attisani, Antonio. "Attore del deserto." *Nóema*, n. 5-2: Ricerche (October 2014).
- Bartalotta, Gianfranco. *Carmelo Bene e Shakespeare*. Roma: Bulzoni, 2000.
- Bèghin, Cyril. "A la limite des images." *Cahiers du Cinéma* 597 (January 2005): 84-86.
- Bene, Carmelo, and Deleuze Gilles. *Sovrapposizioni*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- "Carmelo Bene". *Fuoriorario cose (mai) viste*. Raitre, Roma. 2002. Television.
- Chiesa, Lorenzo. "A Theatre of Subtractive Extinction." *Mimesis Journal*, 1, 2 (dicembre 2012), 176-192.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trans. Patton Paul. New York: Columbia UP, 1994.
- Deleuze, Gilles, and Guattari Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.
- _____. *Of Grammatology*. Trans. Spivak Gayatri Chakravorty. Corrected edition. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1998.
- _____. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. Bass Alan. Chicago: U of Chicago Press, 1987.
- Meister Eckhart. "The Strictest Poverty from the 87th Sermon." *Sermons and Treatises*. Trans. and ed. M. O'C. Walsh. Longmead: Element Books, 1989.
- Melchiorre, Virgilio, et al. *La differenza e l'origine*. Ed. Melchiorre Virgilio. Milano: Vita e Pensiero, 1987.
- Radicchi, Anna. "Vac e vivaksa: creatività e comunicazione." Ed. Conio Caterina. *La parola creatrice in India e nel Medio Oriente*. Pisa: Giardini Editori, 1994.
- Saba, Cosetta G. *Carmelo Bene*. Milano: Il Castoro Cinema, 1999.
- Saint John of the Cross. "Ascent of Mount Carmel." Trans. Peers Edgar Allison. Vol. 3. of *The Complete Works of Saint John of the Cross*. 3rd ed. Westminster, Maryland: Newman Press, 1953.
- Sini, Carlo. *La fenomenologia e il destino dell'Europa e dell'Occidente*. Arcoiris.tv. Anteselva, Bolzano. Web. 7 July 2002.
- _____. "Un dialogo in azione." Artioli, Umberto and Bene Carmelo. *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, 165-72.

La simulazione tecnologica

Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana

Lorenzo Mango

1976. Roma. Debutta *Autodiffamazione* di Simone Carella, uno spettacolo destinato ad avere un ruolo chiave nelle vicende della sperimentazione teatrale italiana. Lo spazio è il Beat 72, la “cantina”¹ romana – resa già celebre da Carmelo Bene e segnata fortemente negli anni immediatamente precedenti dal passaggio di Giuliano Vasilicò – di cui Carella, assieme a Ulisse Benedetti (che l’ha fondata e la organizza da sempre) ha da poco assunto la direzione artistica.

Sono gli anni del teatro immagine, con i suoi spettacoli caratterizzati da un visionarismo onirico, dalla fascinazione dell’azione scenica, dalla dilatazione rituale dei tempi e delle situazioni drammatiche. Un teatro “da vedere”, non nel senso che si affida al decorativismo pittorico ma in quanto la drammaturgia che propone è prevalentemente visiva. In *Autodiffamazione*, invece, non c’è niente da vedere, non almeno nel senso in cui è abituato il pubblico di quegli anni. Fin dall’esterno del Beat il segnale è chiaro: la porta è sprangata e sopra vi è proiettata l’immagine dei funerali di Pino Pascali. Quando si entra dentro, poi, il senso di spiazzamento è destinato a crescere. Lo spazio nero del Beat, infatti, è riempito da una scena drammaticamente vuota: solo una sedia illuminata dal raggio obliquo di un proiettore. Sulle pareti due schermi: sul primo è proiettata una seduta di lavoro di Steve Paxton, l’inventore della *contact improvisation*, sull’altro un concerto di La Monte Young e, a un certo punto, una immagine di Majakovskij. La musica del *Concerto di Colonia* di Keith Jarrett accompagna l’ambientazione.

L’effetto spiazzante era determinato dal fatto che non vi fossero attori, che lo spettacolo si risolvesse in un montaggio lineare e schematico di immagini filmate o riprodotte fotograficamente, cui la colonna sonora donava una durata. Non una installazione, dunque, come oramai da un decennio almeno le proponevano gli artisti visivi, ma, più precisamente e direi tecnicamente, uno spettacolo di teatro, nell’accezione, certo, in cui Cage prima e Kirby poi lo definivano: occupazione di uno spazio e di un tempo attraverso un’azione. L’azione, però, apparentemente non c’era, non almeno nei termini in cui si era abituati a trovarla anche in prodot-

¹ Con il termine “cantina” si intendono quegli spazi alternativi (spesso proprio cantine o comunque spazi sotterranei riadattati) che si aprirono numerosi soprattutto a Roma tra gli anni Sessanta e gli Ottanta, diventando la “casa” della sperimentazione teatrale.

ti programmaticamente dissociati come quelli di Leo e Perla. Non c'era perché mancava l'attore e quello che rimaneva da vedere era, singolarmente, la documentazione del lavoro di altri artisti.

Cosa aveva fatto, allora, Carella, un montaggio di citazioni? e come era giunto a una soluzione così radicale e, soprattutto, con quale intenzione poetica? L'idea di cancellare – un po' craighianamente – l'attore era il risultato dell'insoddisfazione degli esperimenti fatti in precedenza su *La morte di Danton* di Büchner e *La cavalcata sul lago di Costanza* di Handke; insoddisfazione determinata dall'impossibilità di giungere a una piena condivisione della propria intenzione registica con gli attori e di trasmettere al pubblico il senso della costruzione progettuale del lavoro in una maniera diretta e completa. Anche per questo nuovo spettacolo la fonte di ispirazione era stata Peter Handke ma stavolta Carella aveva aggirato le trappole verbali che, secondo lui, rappresentano la forza drammatica dei testi di questo autore² e, in un certo senso, l'aveva tesa lui la trappola – al testo, agli attori, al teatro stesso – decidendo di raccontarsi, di autodiffamarsi direttamente in scena, denunciando il vuoto del linguaggio teatrale, la sua impossibilità a rappresentare e rappresentarsi. Era, *Autodiffamazione*, un gioco sul grado zero del linguaggio, un'ipotesi di decostruzione estrema che raffreddava straordinariamente gli apparati linguistici (specie se pensati in rapporto al visionarismo del teatro immagine) e al tempo stesso ipotizzava il percorso di un nuovo procedimento drammaturgico.

Cosa aveva significato, infatti, denunciare la propria autodiffamazione, per Carella? Anzitutto svuotare il teatro del teatro stesso, quindi immettere in quel vuoto dei segnali che facevano parte, a vario titolo e in varia maniera, del proprio immaginario artistico. Un modo di dirsi, quindi, senza tradurre questo dire in una qualche forma di racconto, in una qualsiasi forma di presenza. *Autodiffamazione*, infatti, è per eccellenza spettacolo dell'assenza, denunciata in modo programmatico dalla sedia vuota.³ Non a caso sarà uno degli spettacoli inaugurali della Postavanguardia, il movimento artistico teorizzato da Giuseppe Bartolucci, la cui caratteristica dominante fu proprio la decostruzione analitica del linguaggio, l'azzeramento del piano espressivo e di ogni forma di rappresentazione in nome di un'autodenun-

² «Usa la parola, come del resto a me sembra usa tutto il linguaggio – dichiara Carella di Handke – come tranello [...] la cosa più evidente è che mette continuamente dei trabocchetti, cioè presenta la situazione teatrale attraverso tutti i meccanismi possibili» e aggiunge più avanti: «Il mio interesse per Handke deriva proprio dal fatto che in realtà i suoi testi sono chiusi, ma scientificamente chiusi: chiusi nell'impossibilità per un testo di diventare teatro», *Intervista con Simone Carella* di Franco Quadri e Silvana Sinisi, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, rispettivamente alle pp. 564 e 565-566.

³ Scrive Silvana Sinisi: «La messa in scena si affida così ai mezzi astratti della luce e del suono, all'interno smaterializzato dell'immagine registrata, mentre l'unica presenza fisica concreta è rappresentata da una sedia vuota, posta a sottolineare emblematicamente l'assenza dell'attore dalla scena», *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983, p. 156.

cia concettuale del linguaggio e delle sue coordinate grammaticali.⁴ Carella, con *Autodiffamazione*, smontando il linguaggio nei suoi stessi presupposti, costituiva, del progetto della Postavanguardia, la frontiera più estrema. L'ipotesi di scrittura che era alla base di quel progetto consisteva nella negazione di tutto ciò che in teatro è contatto, qualità sensibile dell'umano, partecipazione emotiva, sostituiti dallo smottamento strutturale del linguaggio. In realtà, ripensando oggi all'articolazione dello spettacolo, quella dimensione raggelante che tanto colpì pubblico e critica (che d'altronde si trovavano a confrontarla con i calori emotivi di Leo e Perla, le bufere emozionali di Carmelo Bene, le passioni oniriche di Tiezzi e del suo Carrozzone) sembra quanto meno contraddetta dal sentimento dell'assenza messo in moto dalla sedia vuota.

Ciò su cui ci interessa, però, soffermarci maggiormente è, in questa sede, altro, vale a dire il medium linguistico utilizzato da Carella: filmati, proiezioni, musica registrata. Mezzi di natura tecnologica – di una tecnologia povera, certo, se non poverissima – la cui caratteristica è di essere meccanicamente riprodotti e meccanicamente riproducibili. A voler estremizzare il discorso – ma è il modello stesso scelto da Carella a consentire tali estremizzazioni – potremmo dire che *Autodiffamazione* poteva sicuramente avere luogo in assenza del suo regista – e, in fondo, di qualsiasi agente creatore – e che, viceversa, in assenza di luce elettrica lo spettacolo sarebbe letteralmente sparito. Si tratta di due notazioni meno banali di quanto non possano sembrare, che corrispondono a una precisa intenzione autoriale. Carella sembra perseguire, a partire da questo spettacolo, quella che potremmo definire una opzione antigrotowskiana.⁵ Nel senso che il teatro, per come lo presenta, è negazione

⁴ La Postavanguardia è una delle tendenze della sperimentazione degli anni Settanta che ha avuto un ruolo particolarmente importante nel ridisegnare gli scenari linguistici del teatro italiano. Nel senso più proprio e ristretto del termine è un fenomeno che riguarda un arco di tempo molto breve (tra il 1976 e il 1979) e, fondamentalmente, solo tre gruppi: lo Stranamore di Simome Carella; Il Carrozzone di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amurgo; la Gaia scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzi e Marco Solari. In realtà è possibile utilizzare il termine anche in una accezione più vasta che travalica il sodalizio teorico e operativo di quei pochi anni e intendere col termine anche momenti successivi della ricerca teatrale che hanno conservato una qualche forma di legame con la matrice analitica e destrutturata che della Postavanguardia "storica" fu il tratto distintivo più evidente. Così, pur se ci furono elementi linguistici diversi e nuovi (che spinsero a una nuova catalogazione in termini di "nuova spettacolarità" per alcune sperimentazioni degli anni Ottanta), non sembra improprio riferirsi al termine/concetto di Postavanguardia anche per gli sviluppi successivi del teatro di Tiezzi (con Il Carrozzone trasformato in Magazzini criminali) e della Gaia scienza e per pratiche generazionalmente più recenti come quelle di Martone con Falso Movimento, Toni Servillo con il Teatro Studio di Caserta, Giancarlo Cauteruccio con Krypton per giungere alla Societas Raffaello Sanzio. Quello dell'onomastica delle tendenze che hanno attraversato il teatro italiano è un problema storiografico di un certo interesse, tutto sommato ancora da affrontare in una maniera organica. Si veda il contributo, in questa direzione, di Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015.

⁵ Intendiamo con questo termine (che non veniva utilizzato dagli artisti di quegli anni ma che ci

del contatto, del dialogo, dell'incontro. È negazione di quella intimità che mette in relazione, faccia a faccia, gli esseri umani. In *Autodiffamazione*, invece, c'è la mostra di un immaginario personale decostruito e inservibile, esposto nella sua decostruzione e impossibilitato a farsi discorso, e quindi comunicazione. Di contro lo spettatore è lasciato solo, spiazzato: se cerca un faccia a faccia non può trovarlo che con se stesso.

Dal punto di vista di una fredda e generica definizione di genere, si potrebbe essere portati a leggere *Autodiffamazione* secondo i parametri del "teatro dei mezzi misti" teorizzato da Kostelanetz⁶ e sarebbe, per molti versi, una ipotesi più che legittima, visto il debito pubblicamente denunciato da Carella verso l'happening e le sperimentazioni americane in genere. Lo spettacolo, infatti, non consiste materialmente in altro che nell'uso simultaneo di mezzi espressivi diversi, tutti quanti tecnicamente riprodotti, così da determinare l'effetto di un teatro di impianto multimediale. Se questa è la qualità materiale dell'operazione, mi sembra esserci, nel progetto di Carella, qualcosa che eccede quella materialità. Se, infatti, nelle forme più ortodosse di "teatro dei mezzi misti" ciò che conta è, in primo luogo, la denuncia mediale del mezzo (vale a dire che il cinema si denuncia in primo luogo come cinema, la proiezione come proiezione, ecc.) in Carella, pur nel quadro di quell'azzeramento semantico di cui si è parlato, è come se il mezzo fosse veicolo di una bretoniana finestra interiore. Come a dire che lo sradicamento del linguaggio da ogni dimensione rappresentativa, quel ridurre lo spettacolo alla dimensione mentale di un progetto di disarticolazione analitica del linguaggio, aveva, in ogni modo, una ricaduta drammaturgica. Di una drammaturgia che potremmo definire drammaturgia delle immagini riprodotte, della memoria registrata, affidata a forme già definite come fotografia, cinema, musica registrata che compongono ciò che è visivo (e

sembra utile per chiarire lo scenario concettuale di riferimento) un tipo di approccio al linguaggio teatrale diametralmente opposto a quello proposto da Grotowski, che sosteneva la necessità del contatto, della prossimità e della unicità dello scambio tra attore e spettatore. Un'idea, quella grotowskiana, che rappresenta – allora come oggi – il modello concettuale che più e meglio caratterizza la svolta teatrale del secondo Novecento e con cui, di conseguenza, è impossibile non confrontarsi. In una lettera di Georges Banu scritta nel 1979 a Tiezzi, Lombardi e D'Amburgo in occasione di una replica a Bruxelles di *Punto di rottura*, uno degli spettacoli che segnò una linea di demarcazione netta all'interno della sperimentazione del Nuovo Teatro, la dialettica tra un modello teatrale come quello della Postavanguardia e quello di Grotowski è espressa con lucida evidenza. Se il regista polacco parla della necessità che il teatro sia fonte e ragione di un riequilibrio, lo spettacolo che ha appena visto gli sembra puntare su un sostanziale disequilibrio. Si tratterebbe, insomma, di due intenzioni inconciliabili e opposte ma, scrive Banu, «il disequilibrio uscito da una tale polarizzazione raggiunge, per me, in un qualche modo il 'riequilibrio' di cui parla Grotowski. Le strategie sono diverse, ma quello che lasciano e quello che sprofonda si trovano: 'dall'altra-parte', «Magazzini criminali», 30q_w980, s. p. (nella sezione "Hanno scritto su"). Il termine "opzione grotowskiana" che ho scelto di utilizzare vorrei che fosse inteso in questo senso e non come una proposta polemica.

⁶ Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed-Means*, RK Editions, New York 1968.

uditivo) dello spettacolo e lo trasformano in un evento a suo modo drammatico. Un evento paradossale ed estremo, certo, perché non succede nulla, nulla accade né è importante che accada.

La drammaturgia dello spettacolo è una drammaturgia tutta pensata a monte. Come ogni operazione concettuale che sia autenticamente tale – sulla scia del concettualismo di Joseph Kosuth – l'opera coincide con il progetto dell'opera, l'atto formale è solo, per molti versi, dimostrativo.⁷ Ciò che interessa Carella, e che lo dirige verso la scelta di basare l'intero impianto dello spettacolo su immagini filmiche o fotografiche, è che tali immagini sono già compiutamente definite, estranee alla situazione e al momento (come avrebbe dovuto essere la *Übermarionette craighiana*), formalmente definite ed esattamente definibili. Sono quello che sono e lo sono indefinitivamente.

L'opzione antigrotowskiana di Carella consiste nel tentativo di ipotizzare un teatro che sfugga al qui e ora dell'atto teatrale, un teatro che da replicabile – come ebbe a dire – si trasformi in riproducibile.⁸ Che, dunque, non si limiti a utilizzare immagini meccanicamente e tecnicamente riprodotte ma che tale diventi esso stesso. La parabola breve e fulminante in cui Carella brucerà la sua esperienza teatrale sarà tesa proprio in questa direzione. Fare un teatro che se è formalmente astratto (e privo di attori),⁹ e, altresì, concepito come un congegno mediale, una macchina multimediale messa a disposizione dello spettatore ma sostanzialmente indifferente alla sua presenza. Di tutti gli spettacoli che produsse fino al 1980 vale qui la pena di fare riferimento almeno a *Morte funesta*, che è del 1979, perché Carella, in quell'occasione, mise in gioco un termine nuovo, la parola poetica, commissionando un testo a Dario Bellezza. Tale testo, però, venne letteralmente e tecnicamente smontato. Fu, infatti, memorizzato su di un computer che mandava l'impulso di accensione a proiettori su cui era stata montata la sagoma di una lettera dell'alfabeto e che erano disposti lungo le pareti del Beat, così da proiettare sui muri un

⁷ Anche se, come mi sembrava già tanti anni fa, ogni atto formale agisce più come testimone che rilegge il dato progettuale che come semplice testimonianza che di tale progetto dovrebbe essere la risultante più oggettiva (Lorenzo Mango, *Il teatro senza teatro*, in Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Studio Forma, Torino 1980, p. 17).

⁸ «È chiaro che riproducibile è molto diverso da replicabile. Il teatro oggi è replicabile, ma non riproducibile. Un teatro riproducibile invece come potrà essere? Per esempio sarà un teatro che non avrà bisogno di agenti riproduttori, ma che sarà in grado di riprodursi da sé. L'attore riproduttore più importante, riconosciuto almeno come tale, è l'attore, quindi un teatro che non abbia bisogno di attori», *Conversazione con Simone Carella e Mario Romano*, in Giuseppe Bartolucci, Achille Mango e Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale cit.*, p. 31.

⁹ La non sovrapposibilità immediata fra teatro astratto e teatro senza attori è posta da Franco Quadri in un'intervista fatta a Carella insieme a Silvana Sinisi. È un concetto solo enunciato, in quella sede, che meriterebbe un'analisi dettagliata per individuarne le coordinate sia concettuali che storiche (cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia cit.*, p. 571).

tappeto di immagini colorate (ogni lettera aveva un colore diverso) al cui interno il pubblico era chiamato a muoversi, avvolto da un testo trasfigurato nell'immagine in movimento di se stesso. Se uso un'espressione, immagine in movimento, riferita da Deleuze al cinema per segnalare la matrice strutturale pre-semantica,¹⁰ lo faccio perché mi sembra che la ragione drammaturgica di Carella sia analoga, per quanto trasposta attraverso mezzi linguistici diversi. Il teatro deve tradursi nell'immagine-movimento di se stesso, riprodotta tecnicamente ed estranea a ogni forma di rappresentazione possibile.

Questo lungo excursus sul teatro di Carella, oltre a voler segnalare l'importanza di un artista troppo spesso trascurato nell'analisi delle sperimentazioni teatrali degli anni Settanta, mi sembra un modo adeguato per introdurre la questione della presenza e dell'uso delle immagini riprodotte (utilizzo volutamente un'espressione così neutra e asettica) nell'ambito delle ricerche in una qualche misura vicine alla Postavanguardia. Si tratta di un aspetto di quella linea di lavoro particolarmente viva e interessante, che vede una vera e propria esplosione a cavallo dei primi anni Ottanta e in quelli immediatamente successivi. Il problema, come vedremo, non consiste tanto o solo nella presenza materiale di immagini riprodotte (siano esse o non in movimento) ma nel fatto che è lo stesso impianto dello spettacolo, il modo di intendere il teatro a essere implicato con le questioni linguistiche legate alla riproduzione tecnica, alla costruzione filmica, alla virtualità delle "immagini di luce".

Il problema che gli sperimentatori teatrali si posero, dunque, nel passaggio al decennio degli anni Ottanta (che non è una scadenza solo temporale) fu, in una parte consistente, mettere a confronto le strategie di stampo analitico messe a punto negli anni precedenti con le dinamiche, operative e concettuali, di quello che potremmo definire il sistema mediale; intendendo con questo termine fare riferimento a due cose diverse ma contigue: l'orizzonte dei mass-media e i processi di comunicazione multimediale. Quel fenomeno artistico – di diretta evoluzione della Postavanguardia, tanto che è legittimo considerarlo una sua trasformazione interna – che venne indicato come spettacolarità metropolitana (da Bartolucci, sempre in cerca di nuove definizioni in grado di tradurre criticamente le operazioni artistiche) fu il risultato di quel tipo di impostazione problematica. Al fine di evitare facili fraintendimenti, la definizione di spettacolarità metropolitana va meglio inquadrata. Spettacularizzare significava, infatti, giocare con una percezione della realtà mediata fortemente dagli strumenti di riproduzione tecnologica al punto, come sosteneva Baudrillard, da perdere la sua consistenza di cosa materiale e tradursi

¹⁰ «Il cinema – scrive Deleuze – non ci dà un'immagine alla quale aggiungerebbe movimento, ci dà immediatamente un'immagine-movimento», *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 15. È evidente come il richiamo all'operazione compiuta da Carella sia di tipo concettuale e non tecnico, in quanto mi sembra che anche in questo caso immagine e movimento coincidano senza che l'una preceda in nessuna maniera l'altra. L'immagine, in altri termini, è il movimento stesso.

in un simulacro autoreferenziale (o almeno apparentemente tale).¹¹ D'altro canto il richiamo alla metropoli non va inteso, piattamente, come un descrittivo riferimento alla dimensione urbana e ai suoi riti, ma come una metafora – particolarmente efficace – di questo processo di smaterializzazione simulacrale della percezione.

Nel 1981 Giuseppe Bartolucci organizzò una manifestazione – fatta di spettacoli e di dibattiti critici – presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dal titolo significativo, *Paesaggio metropolitano*, che fu un momento di interessante puntualizzazione su questo aspetto della ricerca teatrale, che rappresentò una sorta di “via teatrale italiana” al postmoderno.¹² Se a quella manifestazione si fa riferimento adesso, non è tanto per raccontarla (cosa che ci condurrebbe, forse, fuori tema) ma per mettere in risalto come il discorso sul teatro e del teatro stesso di quegli anni, assumesse una configurazione teorica e progettuale molto particolare e probabilmente, a rileggerla oggi, difficilmente comprensibile se non si tiene conto del contesto.

Gli argomenti messi sul tappeto sembravano voler strappare ogni forma di peculiarità specifica del teatro, e in particolar modo qualsiasi elemento che facesse riferimento alla concretezza materiale della presenza scenica o alla dimensione attorica, e soprattutto alle sue tecniche. Sembrerebbe, dunque, a voler insistere nell'utilizzare un'immagine che può essere utile metodologicamente (a condizione che le sottraiamo ogni velleità polemica e la assumiamo come criterio di lettura degli avvenimenti e non come un loro sottotesto teorico), che ci troviamo di fronte a un ulteriore sviluppo della opzione antigrotowskiana. E in effetti – sia sul piano operativo che su quello riflessivo – la progettualità teatrale è condotta da un lato a confrontarsi, e per certi versi a mimetizzarsi, con il sistema mediale dall'altro a elaborare una estetica della smaterializzazione e della virtualità, termini questi messi in gioco proprio dal mondo della comunicazione multimediale e massificata. Questo tipo di confronto – che non avendo un'impostazione critica di stampo convenzionale fu letto, spesso, come adesione incondizionata a quel tipo di comunicazione¹³ – avvenne soprattutto sul piano di una progettualità teorica e grazie a una straordinaria capacità di comprensione dei fenomeni, prima che essi fossero compiutamente manifesti (secondo un procedimento di intuizione estetica

¹¹ Jean Baudrillard, *Della seduzione*, Cappelli, Bologna 1980.

¹² La rassegna della Galleria d'Arte Moderna è documentata nel libro *Paesaggio metropolitano*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Mario Pisani, Feltrinelli, Milano 1982. Gli eventi performativi sono invece stati documentati in video da Luciano Giaccari e conservati presso la sua Fondazione.

¹³ «Si trattava di far scaturire il caldo dal freddo, l'impatto comunicativo con il pubblico dalla fredda elaborazione di linguaggi, uscendo dal tunnel dell'analisi sui mass-media per adeguarsi alla loro frequenza, senza vergognarsene, senza temerla» (Mario Martone, *La conquista della scena*, in Id., *Chiaroscuri*, a cura di Ada d'Adamo, Bompiani, Milano 2004, p. 26. La versione originale del testo era uscita su «Frigidaire» nel dicembre 1982, quindi molto a ridosso degli avvenimenti di cui stiamo parlando).

di matrice ancora fortemente avanguardista). Per intenderci, quando il teatro di quegli anni si cimenta con concetti come simulacralità e virtualità non ha di fronte a sé né un modello tecnologico definito e diffuso (come accade viceversa oggi), né una evidenza sociologica relativa al primato assoluto, e tirannico, dell'immagine anche in momenti sociali dove, invece, dovrebbe emergere la sostanza effettiva delle cose. Il problema, insomma, era posto in maniera ben diversa dal tentativo di un uso teatrale di strumenti di smaterializzazione tecnologia, o di virtualità o di massmedialità spinta; si trattava, invece, del tentativo di creare una sorta di equivalente teatrale di un problema – quello della virtualità e della smaterializzazione – che allora appariva più filosofico che tecnico e che veniva poi realizzato attraverso strumentazioni assolutamente elementari e primarie, che riuscivano, grazie a un gioco linguistico tutto e solo teatrale, a tradursi nell'immagine di quell'universo mediale cui facevano riferimento.¹⁴ Qualcosa, insomma, che potremmo definire come simulazione tecnologica.

Se si guardano gli ultimi numeri di «La scrittura scenica. Teatroltre», la rivista diretta da Bartolucci, quanto stiamo dicendo appare con straordinaria evidenza. L'argomento critico che emerge, infatti, riguarda più le contaminazioni con il sistema dei media, le problematiche legate alla tecnologia o a una possibile estetica del postmoderno che un discorso strettamente e tecnicamente teatrale. Anche quelli che potremmo chiamare i collaboratori esterni al teatro hanno una configurazione culturale particolare. Già a partire dagli anni Sessanta Bartolucci aveva giocato spesso su una vera e propria contaminazione critica, ospitando, ad esempio, critici delle arti visive come Celant e Bonito Oliva nelle proprie pubblicazioni;¹⁵ ora, tra il 1980 e il 1983, le arti visive continuano a essere presenti in una maniera significativa ma attraverso figure nuove che seguono orientamenti diversi, legati al rapporto con i media tecnologici e con la contemporaneità metropolitana. Se scorriamo l'indice del numero 27-28 del 1983 – l'ultimo della rivista – troviamo così, il nome di Vittorio Fagone, che è stato il primo probabilmente, in Italia, a occuparsi di videoarte e di Francesca Alinovi, attentissima osservatrice delle dinamiche estetiche dell'arte metropolitana,¹⁶ assieme a Filiberto Menna, che era stato già sodale di Bartolucci negli anni precedenti e che rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per tutta la ricerca del teatro analitico.¹⁷ Accanto a loro sono presenti,

¹⁴ I filosofi cui maggiormente si guardava, in quegli anni, erano Lyotard, Baudrillard e Virilio.

¹⁵ Cfr., ad esempio, Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968 e, sempre di Bartolucci, *Mutations. L'esperienza del Teatro Immagine*, La nuova foglio, Macerata s.d. (ma 1975).

¹⁶ Il numero 4 del 1980 della «Rivista di estetica» da lei curato era dedicato, significativamente, a una monografia su *Arte e metropoli*.

¹⁷ Con Bartolucci, Menna aveva dato vita alle Rassegne di Salerno *Incontro/nuove tendenze* che si tennero dal 1973 al 1976. Il suo *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975, dedicato allo studio delle strategie analitiche dell'arte del Novecento aveva avuto,

poi, Alessandro Mendini, e quindi l'architettura postmoderna, accanto a figure più difficilmente collocabili in ambiti specialistici, come Franco Bolelli e Franco Berardi, che rimandano alla sfida di una estetica del contemporaneo giocata tra riferimenti mediali (il rock, le ricerche ambientali e Brian Eno) e le declinazioni di una particolare filosofia della politica di matrice deleuziana.

Questo solo per richiamarsi a quella situazione di contesto e di discorso critico che ci appare fondamentale per comprendere le modalità di intervento più strettamente artistico, cui, invece, torniamo adesso affrontando proprio, in primo luogo, il problema della scena virtuale. Cosa va inteso con questo termine? Abitualmente con esso indichiamo l'uso di strumentazioni tecnologiche di diversa natura (nella maggior parte dei casi di matrice digitale) in grado di far sì che l'impianto scenografico perda la sua consistenza di cosa fisica per tradursi in qualcosa di immateriale. Si tratta di una soluzione applicata, ovviamente, in primo luogo a forme spettacolari riprodotte (cinema, videogiochi, sistemi computerizzati) ma che ha trovato, e trova soprattutto negli ultimi anni, applicazioni interessanti anche nello spettacolo dal vivo e, nello specifico che ci interessa, nello spettacolo teatrale. La dialettica tra la immaterialità dell'impianto visivo e la concreta materialità dell'atto teatrale e della presenza attorica ha dato vita, in anni molto o anche solo relativamente recenti, a soluzioni sperimentali tese, in una maniera o nell'altra, a istituire un piano di confronto tra due sistemi di presenza profondamente diversi, quella fisica e quella virtuale, appunto. Schematizzando in una maniera probabilmente un po' rozza, potremmo dire che si tratta di una sperimentazione che intende mettere in gioco come elemento linguistico il dato tecnico e tecnologico, immettendolo dentro il complesso scambio di segni tipico del codice teatrale.

Con il Nuovo Teatro italiano degli anni Ottanta ci troviamo, invece, in una situazione molto diversa. Le ipotesi di smaterializzazione o di multimedialità legate all'evento teatrale non discendono, infatti, dalla scelta di istituire un dialogo di natura estetica tra procedure tradizionali (quelle del sistema linguistico del teatro) e procedure eccentriche rispetto a quella tradizione (le strumentazioni di tecnologia materiale) ma di avviare un altro tipo di confronto in cui la dimensione della tecnologia come potenzialità materiale è assolutamente secondaria, mentre ha un peso di tutt'altra natura l'intenzione progettuale che sottende l'operazione linguistica.

C'è, infatti, una matrice di stampo concettuale e analitico che permane saldamente anche durante la stagione più spettacolare della Postavanguardia (quella che occupa la prima metà degli anni Ottanta). D'altro canto primi segnali forti in direzione della smaterializzazione della scena erano comparsi già durante il periodo più propriamente concettuale. Ne è un esempio evidente l'attività tra il 1976 e il 1980

poi, un'influenza determinante su molti dei gruppi della Postavanguardia, Il Carrozone di Tiezzi – Lombardi – D'Amburgo in testa.

di Federico Tiezzi e del Carrozzone. Compare, infatti, insistentemente in quegli anni l'uso di proiezioni (diapositive) destinate a intervenire in una maniera particolare dentro la costruzione scenica. Non, dunque, una scenografia virtuale (anche perché di scenografia non si può tecnicamente parlare) ma un intervento di scrittura dello spazio attraverso lo strumento smaterializzante della proiezione. L'effetto, a voler un'altra volta schematizzare per generi, richiama l'impianto multimediale del teatro dei mezzi misti, ma anche stavolta l'uso che della strumentazione visiva si fa è particolare. La proiezione non è data come cosa in sé – ricorrendo magari a uno schermo o al fondale – ma come segno che entra in una relazione dialettica con lo spazio scenico. Tiezzi, in quegli anni, teorizza e pratica un teatro pensato come studi per ambiente. Vale a dire che lo spettacolo è costruito come montaggio (un montaggio instabile che si può modificare nelle diverse repliche dello spettacolo) di tante singole azioni staccate tra loro il cui obiettivo “drammaturgico” è di scrivere scenicamente il qui e ora di uno spazio (che può essere quello istituzionalmente teatrale ma, il più delle volte era quello eccentrico, anche se tipico di una nuova istituzione, delle cantine). L'ipotesi teorica che motivava tale scelta era di stampo materialista, come scrive Tiezzi, vale a dire tesa a proporre un confronto diretto, materiale e non metaforico con i segni che compongono il linguaggio teatrale, e l'uso dello spazio in particolare.¹⁸ La proiezione, in un simile contesto, diventava un segno importante di scrittura del luogo scenico. Agiva, infatti, anzitutto come elemento perturbante proprio della concretezza del luogo. In *Presagi del vampiro* (1976) questo avveniva all'insegna di una esilissima eco figurativa (che, in assenza di un contesto, non poteva risolversi in una soluzione rappresentativa). Nella versione dello spettacolo realizzata al Beat 72 di Roma,¹⁹ ad esempio, a un certo punto dentro la piccola sala buia veniva proiettata una diapositiva con l'immagine di un porticato. È un momento di grande suggestione visiva perché lo spazio concreto, il luogo fisico del teatro, si apre improvvisamente ad altro da sé. Tradisce la sua natura di cosa materiale per denunciare una dimensione di virtualità. Evidentemente non si tratta della virtualità ideologizzata della spettacolarizzazione postmoderna, quanto di un richiamo – di stampo concettuale – alla messa in problema di uno spazio fisico attraverso un'azione teatrale, in questo caso un'azione di pura luce. Un simile effetto di smaterializzazione aveva luogo anche in altri momenti dello spettacolo. Una volta, secondo un procedimento analogo al precedente, quando una seconda stampa di Vriedman de Vries (sua era anche quella del porticato), con la riproduzione di un tavolo anatomico stavolta, veniva proiettata su di un corpo disteso nella medesima posizione, determinando un effetto di spiazzamento percettivo;

¹⁸ Cfr. Federico Tiezzi, *L'ipotesi materialista*, in Giuseppe Bartolucci, Achille e Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale* cit., pp. 84-88.

¹⁹ Trattandosi di “studi per ambiente” è indispensabile fare riferimento alla edizione realizzata per singoli luoghi, perché lo spettacolo poteva cambiare anche in maniera rilevante da spazio a spazio.

un'altra, invece, secondo un procedimento, se si vuole più libero, con l'immagine di un volo di uccelli (riprodotto sempre in diapositiva) che veniva fatto trascorrere lentamente lungo le pareti del teatro, aprendole a un cielo possibile e virtuale.

In tutti e tre questi casi, sulla scia un po' di Foucault un po' di Kosuth,²⁰ Tiezzi lavorava a porre una distanza tra parola e cosa, tra immagine e materia, sollecitando, in questo, una riflessione sullo statuto stesso del teatro – linguaggio e luogo in cui le cose, attraverso un processo di denegazione, perdono ogni possibile consistenza univoca e si pongono in una condizione di ambiguità strutturale e permanente.²¹ Nello spettacolo successivo, *Vedute di Porto Said* (1977), il processo di smaterializzazione diventava, a tratti, anche più estremo e, soprattutto, si caricava di un tono di astrazione. La gran parte degli “studi per ambiente” di quello spettacolo, infatti, era illuminata da diapositive, che proiettavano sullo spazio e sugli attori reticolati o strisce o bande bianche e nere. L'effetto smaterializzante, adesso, non riguardava la condizione di soglia tra condizioni e stati della realtà diversi, ma definiva una superficie astratta che cancellava la materia dei corpi e dei luoghi, immettendo l'azione in uno strano stato di impermanenza e indeterminazione.

L'ipotesi di una scena smaterializzata e virtuale viene, nei primi anni Ottanta, tematizzata in quel processo di trasfigurazione dei procedimenti linguistici della Postavanguardia che determinò un momento di confronto frontale e forte col sistema dei media. Rino Mele giunge a parlare, al proposito, di mediateatro, «un teatro dalla doppia natura in cui i media non vengono semplicemente utilizzati (come nel teatro-immagine) e analizzati (come nella variante analitica) ma di essi viene tradotto il linguaggio in teatralizzazione».²² Si tratta di un modo molto corretto di porre la questione (alla condizione di non pretendere di fare di un procedimento linguistico la denominazione di una tendenza artistica) in quanto coglie come il processo linguistico non consista nell'utilizzo di apparati massmediologici o tecnologici, quanto in un confronto che si svolge, in primo luogo, a livello dell'immaginario. Non a caso Mario Martone – al cui lavoro in primo luogo Mele aveva applicato la definizione di mediateatro – dichiara: «Quando si parla di tecnologia a teatro, la tecnologia non esiste» specificando poi: «Qui non c'è tecnologia, qui c'è l'artigianato puro. Il discorso allora non è che una pratica della simulazione».²³ La partita, dunque, si gioca sul piano di un confronto linguistico e non su quello dell'assimilazione di elementi tecnici o materiali. Il lavoro fatto da Martone, con Falso Movimento, tra il 1980 e il 1982 è tutto rivolto in questa direzione. Spettacoli

²⁰ Si fa riferimento a *Le parole e le cose* di Foucault e all'opera di Kosuth *One and three chairs*, composta da una sedia autentica, dalla sua riproduzione fotografica e dalla definizione di *chair* tratta dal vocabolario.

²¹ Sul concetto di denegazione si veda Anne Ubersfeld, *Theatricòn*, La goliardica, Roma 1988.

²² Rino Mele, *La scacchiera del tempo*, in *Falso Movimento* 77-82, Taide, Salerno 1985, p. 8.

²³ Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio* cit., pp. 189-190.

come *Dallas 1983*, *Rosso Texaco*, *Controllo totale* e *Tango glaciale* sono progettati e costruiti secondo questo schema concettuale, il quale, per risolversi in pratica scenica, fa un uso non solo abbondantissimo ma anche particolarmente articolato delle proiezioni (sia fotografiche che filmiche) determinando un singolarissimo e personale sistema multimediale. Tra tutti lo spettacolo in cui, per tante ragioni, l'insieme dei procedimenti linguistici messi in moto da Martone trovò il suo momento di sintesi più completo (oltre che il riconoscimento più ampio) fu *Tango glaciale*, ma quello in cui fu sperimentata un'articolazione più ricca e varia della combinazione tra segni specificamente teatrali e altri di provenienza multimediale è, molto probabilmente, *Rosso Texaco*.

Lo spettacolo debutta nel 1980 e rappresenta, da tanti punti di vista, uno dei primi e più significativi passi in direzione di quel "paesaggio metropolitano" di cui l'anno seguente Bartolucci tirerà le fila teoriche. E "paesaggio metropolitano" lo spettacolo si presenta fin nell'impianto che riattraversa – modificandone, però, in modo rilevante gli assunti – l'idea di studi per ambiente che aveva caratterizzato gran parte della ricerca della Postavanguardia (e di cui Tiezzi, come abbiamo visto, aveva tracciato le coordinate teoriche). D'altronde anche i primissimi lavori di Martone nascevano come ipotesi di occupazione analitica di uno spazio e di un tempo, attraverso operazioni che sconfinavano in vere e proprie ambientazioni da abitare spettacolarmente da parte dello spettatore. Una parte consistente dell'intervento sullo spazio era determinata dall'uso di proiezioni, con la funzione di segnaletori visivi o come segnali di spiazamento percettivo. Ne *L'apprendista stregone* (1978) Martone era ricorso anche lui all'inganno percettivo della proiezione di un'architettura riprodotta all'interno un'architettura autentica, esaltando lo scarto fra piano del reale e dimensione virtuale in quanto faceva letteralmente sovrapporre gli elementi architettonici della proiezione a quelli fisici del luogo, suscitando un vero e proprio corto circuito dello sguardo.²⁴

Rosso Texaco, dunque, si presenta come una sorta di studio per ambienti, connotato in senso spettacolare e metropolitano, nel senso che lo spettacolo è costruito come la successione di tante azioni distinte, caratterizzata ognuna dal riferimento a particolari ambientazioni urbane. In realtà il rapporto tra teatro e dimensione metropolitana è a sua volta mediato dal filtro del cinema, e di quello americano in particolare. Se, dunque, rispetto ai lavori precedenti (e non solo a quelli suoi) Martone utilizza

²⁴ Diceva, al proposito, nell'intervento che tenne al convegno «Teatro/Spazio/ambiente» nel novembre del 1978 a Padula: «Ci si trova infatti di fronte a una realtà scenica costituita da due segni fondamentali: la fonte di luce e la superficie illuminata. Il resto (la sovrapposizione) non è che idea, secrezione mentale dell'urto della scena con chi guarda: le proiezioni infatti, non appena ci si avvicina, penetrando, si rivelano per quello che sono realmente: niente altro che macchie grigie», *Falso Movimento* 77-82 cit. p. 22.

un dato di riconoscibilità del reale, tale dato non è diretto ma mediato: non la realtà, insomma, ma una realtà che si è già fatta immagine attraverso l'occhio del cinema. Gli elementi più squisitamente tecnici e linguistici che caratterizzano i particolari studi per ambiente di *Rosso Texaco* sono, poi, che lo spazio è ricondotto alla frontalità e alla unicità di una pedana e che l'immagine è tutta risolta sul piano della costruzione multimediale attraverso un sistema di proiezioni.

Una delle scene più significative, ai fini del nostro discorso, è ambientata in una metropolitana. Sulla parete di fondo è proiettata l'immagine dell'interno di un vagone del treno, di fronte a cui è posto un vero seggiolino. Di lato il fotogramma della stazione vuota di un metrò tratta dal film *The Warriors* di Walter Hill.²⁵ Sulla sedia è seduta un'attrice (Federica della Ratta Rinaldi) che sussulta ritmicamente (simulando il movimento del viaggio), indossa un impermeabile e ha con sé un ombrello, al cui interno c'è un neon che a tratti lampeggia. Sul finestrino del vagone (che è, ricordiamolo, una diapositiva) è proiettato un film con l'immagine di ciò che si vede dal finestrino di una metropolitana in corsa. Vicino al muro di fondo è disposta una scala su cui sale un attore (Andrea Renzi) che finge di affacciarsi al finestrino per buttarsi giù. A un certo punto dell'azione, in una nicchia dentro lo spazio della stazione disegnato dalla diapositiva, viene proiettata una sequenza di immagini in successione (una serie di diapositive) che rappresentano, in forma di fumetto, un uomo (lo stesso Martone) che corre (frontalmente rispetto al punto di vista) verso una finestra, fino a sfondarne il vetro e cadere di sotto. La scena si conclude con l'attrice che si alza, apre l'ombrello con il neon luminoso e si fa scivolare l'impermeabile dalle spalle. Il tutto accompagnato da una base musicale fortemente ritmica e compatta, secondo un uso della colonna sonora che Martone definisce, suggestivamente, «muro del suono».²⁶

Si tratta di una sequenza particolarmente articolata e complessa, pur nella semplicità e immediatezza della declinazione spettacolare. L'immagine, infatti, è forte, chiaramente riconoscibile, evidentemente riconducibile a riferimenti cinematografici (e non solo per la citazione di *The Warriors*, che oltretutto è difficilmente individuabile e, quindi, risulta più che altro una presenza d'affezione), schematica, infine, ed elementare nella sua organizzazione interna. Eppure la struttura compositiva presenta piani ed elementi linguistici intessuti tra loro secondo uno schema che

²⁵ Il film, uscito nel 1979, rappresentò una vera e propria icona della cultura metropolitana e dell'epica della dimensione urbana. In una sorta di moderna *Odissea*, una gang di New York cerca di rientrare nel proprio territorio, in un viaggio avventuroso e in qualche modo iniziatico che occupa un'intera notte.

²⁶ Parla, infatti Martone di un «uso della colonna sonora come 'muro del suono', presente dall'inizio alla fine dello spettacolo, come invasione meccanica del tempo che inchioda inesorabilmente le durate e i passaggi delle azioni sceniche», Mario Martone, *Montaggio, sintomo simbolo*, in Id. *Chiaroscuri. Scritti tra cinema e teatro* cit., pp. 39-40 (già in Mario Martone, *Ritorno ad Alphaville di Falso Movimento*, Ubulibri, Milano 1987).

prevede una complessa stratificazione. Abbiamo, infatti, il piano di realtà rappresentato da tre elementi diversi: il luogo fisico dell'azione, la parete, cioè, e in altri momenti dello spettacolo degli schermi (che possono essere sagomati, a raffigurare ad esempio lo sportello di una macchina, o aprirsi a mostrare l'interno di un bar); gli oggetti utilizzati, la sedia l'ombrello; gli attori. Abbiamo, poi, l'intervento delle immagini fisse (le diapositive) destinate a costruire l'illusione di realtà, l'immagine virtuale. C'è, quindi, il film che mostra un particolare di quella stessa immagine, esaltandone la virtualità in quanto rende "autentica" l'illusione del movimento. C'è, infine, un ultimo livello di realtà, rappresentato dal disegno dell'uomo che si scaglia contro il vetro (in altri momenti dello spettacolo viene utilizzata la stessa tecnica per raffigurare, ad esempio, un'autostrada).

In questa sequenza di *Rosso Texaco*, dunque, agisce un sistema di segni composito. Composito sia perché determinato dall'uso di mezzi linguistici diversi, sia perché tali mezzi sono chiamati a un lavoro di contaminazione che li destina, ciascuno su di un fronte, a determinare la condizione di virtualità della scena. Abbiamo, insomma, un processo di intersezione tra segni diversi e di contaminazione tra dimensione del reale e dimensione dell'immagine.

La natura composita del sistema di segni utilizzato da Martone ha una precisa funzione linguistica. Facciamo il caso, ad esempio, che il vagone della metropolitana fosse stato reso solo attraverso la proiezione di un film. Sarebbe stato possibile e, per molti versi anche più semplice. Avremmo avuto ugualmente l'immagine dell'interno e la visione dell'esterno del finestrino. Nello spettacolo, invece, il vagone è un diapositiva e il finestrino è un film che utilizza la diapositiva stessa come schermo. In sostanza abbiamo una immagine dentro una immagine, una sorta di *mise-en-abîme*. Ciò che si determina è un gioco di slittamento dell'immagine, la costruzione di una verità simulacrale, che denuncia la sua fattura e la sua finzione. Se da un lato è chiara la volontà di Martone di raggiungere quella che potremmo chiamare la evidenza filmica dell'immagine, trasformando lo spazio del teatro in una sorta di schermo tridimensionale che tenta di sprofondarsi nella abissalità della superficie, da un altro lato è esplicita la intenzione di dichiarare, comunque, la qualità teatrale dell'operazione. Una qualità che si denuncia attraverso la non aderenza dell'immagine con se stessa. Martone non cerca di imitare l'effetto illusionistico del cinema, lo filtra, invece, attraverso un atto di decostruzione del linguaggio, dissezionandone le componenti (immagine, movimento, corpo e realtà) e rimontandole assieme così che esse restino, comunque, percepibili anche per quello che sono. Si inseriscono, infatti, perfettamente nello schermo del "film teatrale" dello spettacolo, ma non vi si confondono. La sedia si deve vedere comunque che è l'unica presenza solida all'interno di una architettura di luce. Attraverso il finestrino si vede il movimento, ma si deve anche vedere che si tratta di un'immagine sovrapposta. Tanto più questo gioco sui simulacri e sullo svelamento dell'illusione di realtà si ha quando la finestra della stazione viene abitata da un fumetto. Il processo linguistico che sta alla base

di *Rosso Texaco*, dunque, comprende da un lato un'adesione estrema, di tipo iconico, all'immagine reale e da un altro una distanza estrema da tale immagine. I due termini vengono messi a reagire assieme e come tali consegnati allo spettatore. Si tratta di un procedimento che conserva intatta la sua natura analitica, caricando la dimensione rappresentativa di quella vena eversiva e destabilizzante tipica di certi aspetti della Pop Art e dell'Iperrealismo.²⁷ L'immagine è data, insomma, a un tempo come sintesi e come analisi, attraverso un uso strategico degli elementi visivi e delle proiezioni.

Un segnale ulteriore, in questa direzione, è dato dalla presenza dell'attore e dal rapporto che si istituisce tra il suo corpo (tridimensionale) e la scena (bidimensionale). Restiamo, per facilità di discorso, alla scena che stiamo esaminando. Gli attori, Federica della Ratta e Andrea Renzi, si inseriscono nella immagine virtuale e decostruita della metropolitana in due maniere distinte: lei appare come un segno che debba amalgamarsi nell'orizzonte visivo della simulazione scenica (essere una parte organica del tutto); lui, viceversa, entra fin da subito come elemento perturbante di ogni velleità di rappresentazione. Il suo tentativo di lanciarsi dal finestrino è dichiarato esplicitamente in quanto falso: l'attore è in cima a una scala, che è perfettamente visibile, le sue stesse dimensioni, rispetto a quelle del finestrino sono improbabili. Se nel primo caso si potrebbe essere tentati di leggere un amalgama tra corpo e immagine (quasi a voler forzare la situazione in direzione di una qualche forma di verosimiglianza), il secondo rivela chiaramente che la funzione dell'attore, e più in dettaglio del suo corpo, è tutt'altra. È la funzione di eccedere e forzare lo schema preordinato dell'immagine, di corromperla dall'interno. Il suo non è tanto un agire dentro l'immagine, come parte organica di essa, ma in rapporto all'immagine, in una sorta di tensione dialettica, se non di vero e proprio scontro. D'altro canto un simile atteggiamento è messo in evidenza dalla partitura gestuale. L'azione prevede, infatti, una situazione di partenza "credibile", con l'attore cioè che agisce in una maniera coerente rispetto alla situazione e all'ambiente in cui si trova. Questo agire, però, non si sviluppa secondo uno schema narrativo, vale a dire che non è il risultato di un insieme di elementi che determinano un'azione nel senso aristotelico del termine (rappresentare una situazione secondo un criterio di verosimiglianza) quanto, piuttosto, il risultato di un procedimento linguistico (di matrice analitica) fatto di riduzione e di deformazione. Riduzione in quanto si seleziona un gesto, un atto, ad esempio stare seduti in metropolitana, o, altrove, guidare una macchina o fare del surf e via scorrendo. Tale atto è isolato dal contesto. Cioè è partecipe dell'ambiente in cui si colloca ma non è legato ad altri gesti, ad altri atti

²⁷ Si veda, al proposito, quanto ne scrive Filiberto Menna ne *La linea analitica dell'arte moderna* quando tratta entrambi i movimenti come un aspetto particolare e singolare di quel processo di ridefinizione analitica del linguaggio tipico delle ricerche visive novecentesche.

che possano “fare economia” dell’azione e determinare una soluzione narrativa. È, viceversa, isolato e ripetuto. Accade, così, all’attore quanto abbiamo visto accadere alle immagini: si trova in una situazione di soglia tra un qui e ora materiale (l’azione fisica del corpo nello spazio) e la proiezione in una dimensione virtuale, che resta come sospesa, enigmatica, irrisolta perché irrisolvibile. L’attore, dunque, da un lato completa e porta a compimento il film virtuale dello spettacolo, da un altro lo contraddice. La sua è una funzione costruttrice e decostruttrice a un tempo. Tale funzione si traduce non solo nella riduzione e nella ripetizione del gesto ma anche nella sua deriva coreografica. La ripetizione seriale di gesti e azioni, infatti, determina una vera e propria partitura formale dell’azione, organizzata ritmicamente come esaltazione ed enfattizzazione del gesto reale in una prima fase, e poi come esplosione nevrotica e dissoluzione di ogni piano di realtà. La coreografia, come la utilizza Martone, non è né un richiamo alla danza in quanto tale, né un ammorbidimento della severità concettuale degli anni precedenti.²⁸ È, piuttosto, la forma del conflitto che lega realtà e tradimento della realtà, illusione del vero e sua contraddizione. Esprime, in fondo, l’esperienza di un contatto col sistema dei media che non è pacifico, né pacificato, senza per questo essere ideologicamente e politicamente problematizzato. Gli spettacoli di Martone degli anni che stiamo trattando sono costruiti, in fondo, come esplosioni di un sistema linguistico. Viene data una situazione – sia sul piano percettivo che di un possibile esito drammatico – apparentemente credibile. All’interno di tale situazione si crea una intensificazione ritmica, determinata dall’accelerazione e deformazione coreografica dell’azione, fino a che si giunge a un punto di rottura, a una esaltazione nevrastenica della situazione che ne smonta la credibilità virtuale così abilmente costruita attraverso le immagini. L’esuberanza ritmica dell’attore funziona come elemento destabilizzante dell’ordine delle immagini, le quali, d’altronde, già del loro si rivelavano, come abbiamo visto, come un sistema dall’equilibrio precario e instabile. È ancora una volta Rino Mele a sintetizzare bene quanto succede sul piano del linguaggio: «la frammentazione e l’alta velocità con cui le immagini e i suoni e il movimento stesso ci vengono dati tendono straordinariamente al silenzio e alla stasi».²⁹ Il “tutto pieno” delle immagini, la loro straordinaria efficacia iconografica mira, paradossalmente, a produrre il suo opposto, il vuoto. L’efficacia di operazioni come quella di *Rosso Texaco* consiste, fra l’altro, proprio in questo: non raccontare o imitare il sistema dei media ma utilizzare la strumentazione multimediale e la relazione conflittuale che si istituisce col corpo dell’attore, per determinare un nuovo vuoto,

²⁸ Sulla funzione coreografica della recitazione mi permetto di rimandare al mio *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

²⁹ Rino Mele, *La scacchiera del tempo*, in *Falso Movimento* 77-82 cit., p. 7.

per continuare e sviluppare il gioco sul grado zero del linguaggio che abbiamo esemplificato in precedenza nello “svuotamento di scena” di *Autodiffamazione* di Carella.

La contaminazione fra teatro e cinema prosegue e si sviluppa anche negli anni immediatamente successivi. Anzitutto con *Tango glaciale*, lo spettacolo che nel 1982 decreta l’affermazione internazionale del gruppo di Martone. Il concetto scenico che sta alla base dello spettacolo è, per molti versi, coerente con quanto abbiamo segnalato a proposito di *Rosso Texaco*, ma l’impianto drammaturgico (stiamo parlando, ovviamente, di una drammaturgia della scena) è ricondotto a un piano di unitarietà ignoto alle ricerche precedenti. L’azione drammatica, infatti, è pensata come una sorta di viaggio immaginario all’interno di una casa abitata da tre personaggi, due uomini e una donna. La casa è un luogo virtuale – perché realizzata attraverso la proiezione di immagini disegnate su tre schermi che ricordano l’impianto archetipico della scena all’italiana (pur senza riprodurne le fattezze) – di cui vediamo, di scena in scena, i diversi ambienti. Questi non sono coerenti tra loro, ma suggeriscono situazioni di diversissima natura: dalla riproposizione postmoderna di un tempio greco ai tetti di un film noir americano.

La contaminazione cinematografica avviene, nello spettacolo, in una maniera più spinta di quanto non abbiamo notato a proposito di *Rosso Texaco*, e agisce su due piani distinti: l’uno tematico (le situazioni drammatiche che vengono proposte), l’altro linguistico (giocare la scena sul piano della superficie virtuale dell’immagine).³⁰ Lo spettacolo, insomma è pensato come strumento linguistico mediale che tesse una relazione dialettica e contraddittoria tra azione agita/corpo dell’attore e virtualità dell’immagine e tra la consistenza artigianale della scena (gli schermi, il passaggio da una diapositiva all’altra) e la suggestione visiva del film immaginario che scorre di fronte agli occhi dello spettatore.

C’è un documento particolare che ci aiuta a comprendere l’intenzione di quella operazione e la sua specificità teatrale: la registrazione video di *Tango glaciale* realizzata dalla RAI nel 1984. Non si tratta di un film di documentazione ma di un vero e proprio esempio di videoteatro.³¹ L’operazione che fece Martone fu, infatti,

³⁰ Ci sono nello spettacolo due scene di diretta derivazione cinematografica: una riferita a *New York New York* di Scorsese, la seconda a *La conversazione* di Coppola. Il richiamo, anche se esplicito e decodificabile, non si risolve, però, in una ricostruzione dell’originale, quanto in quella che potremmo definire una sua citazione indiretta.

³¹ Sul termine «videoteatro» va fatta un po’ di chiarezza. Lo si trova, infatti, spesso utilizzato per indicare la riproduzione del teatro attraverso il mezzo televisivo. Non è così, o almeno non fu così quando il termine venne introdotto agli inizi degli anni Ottanta. Si trattava, infatti, di operazioni che nascevano non come trasposizione ma come traduzione di un fatto teatrale in un evento video o, a volte, addirittura, come opere autonome create da registi teatrali sperimentali che partivano dalle suggestioni della propria ricerca scenica per tradurla in un sistema linguistico diverso, di cui si curava la peculiarità espressiva. Non, quindi, teatro in video ma video a partire dal teatro, in nome, proprio,

quella di tradurre l'impianto scenografico dello spettacolo nel chroma key televisivo, vale a dire in quell'effetto di scena virtuale (allora in una fase embrionale di applicazione) basato sull'inserimento della presenza dell'attore dentro una immagine registrata altrove, realizzando la perfetta fusione tra i due elementi. L'effetto è molto efficace dal punto di vista visivo e rappresenta una vera e propria traduzione concettuale del tipo di operazione messa in gioco nello spettacolo dentro un fatto mediale; ma fa perdere allo spettacolo quel dato di "brutalità artigianale" che era una parte consistente del progetto di Martone, rivelando come il gioco virtuale del teatro sia efficace proprio nella misura in cui conserva l'elemento conflittuale tra presenza e immagine. Insomma il *Tango glaciale* televisivo è altra cosa rispetto al *Tango glaciale* teatrale non tanto perché – come si usa dire sempre in questi casi – viene meno il contatto diretto, qui e ora, con l'evento scenico, ma perché, viceversa, è troppo "perfetto" sul piano della resa della scena virtuale.³²

Il rapporto tra teatro e video ci consente di introdurre un ultimo argomento del nostro ragionamento. A cominciare dalla fine degli anni Settanta comincia a comparire in molti spettacoli dell'ambito che stiamo trattando la presenza in scena di video e televisori. Sono elementi apparentemente legati alla dimensione scenografica che hanno, però, una funzione sostanzialmente diversa, che interviene a pieno titolo nella partitura complessiva dell'azione scenica. Il primo a introdurre questo elemento in scena è, nel 1979, Federico Tiezzi con *Punto di rottura*, lo spettacolo che rompe con la fase più astratta e mentale della Postavanguardia e getta i semi per quella deriva metropolitana cui abbiamo già abbondantemente fatto riferimento. Già il sottotitolo dello spettacolo, *Due studi un film*, rimanda alla dimensione mediale. Se gli studi sono un ulteriore riferimento alla poetica degli "studi per ambiente" (qui sintetizzati in un momento spettacolare più unitario) il film, invece, è dato dal video che scorre sui monitor posti ai quattro angoli della scena. Su di

di quella contaminazione tra materia scenica e virtualità dell'immagine che affascina e provoca gli sperimentatori legati principalmente alla Postavanguardia. L'inizio di tale fenomeno, o comunque un primo momento significativo in questa direzione, si ebbe in occasione della mostra *Il teatro italiano: dall'impegno pubblico alla sperimentazione* che si tenne a Perugia nel 1981. Il curatore Achille Mango, infatti, decise di testimoniare l'attività dei gruppi legati alla Postavanguardia non attraverso i consueti materiali documentari, ma commissionando alcuni video che dovessero essere necessariamente cosa diversa dalla riproduzione di uno spettacolo teatrale, sollecitando, così, l'idea di poter sperimentare un vero e proprio videoteatro. Su questa scia si mossero poi tutta una serie di iniziative, una parte consistente delle quali promosse da Carlo Infante e Valentina Valentini.

³² Qualche anno dopo (siamo nel 1986) Martone realizza un nuovo spettacolo in cui il riferimento al cinema è addirittura più esplicito. *Ritorno ad Alphaville*, infatti, nasce come una sorta di ideale prosecuzione di *Alphaville* il film di Godard. Il motivo cinematografico e multimediale entra a vario titolo nella configurazione scenica e progettuale, tanto che quasi sempre si tende a richiamarsi a questo spettacolo per trattare del rapporto di Martone con la medialità. In realtà il progetto di Martone, come ho cercato di dimostrare, parte da più lontano e quei primi spettacoli mi sono sembrati anche più idonei di questo per evidenziarne la natura linguistica e tecnica.

essi, per tutto il tempo dell'azione, e senza un apparente legame con essa, scorrono le immagini di una bocca a tratti aperta ora chiusa, di gambe, di scarpe, richiami a un corpo frammentato ed esposto in primissimo piano. Si tratta di immagini decontestualizzate, che agiscono come una sorta di paradossale ingrandimento di quanto si vede accadere dal vivo. Se lo spettacolo, nelle intenzioni di Tiezzi, è costruito come uno studio d'ambiente basato su una lunga carrellata cinematografica che dal fondo conduce l'azione fino al primo piano; se il cinema torna attraverso tutta una fitta serie di citazioni all'interno della colonna sonora; il monitor entra in questo gioco dello sguardo filmico come una investigazione "pornografica" dell'immagine perché ne ritaglia feticisticamente un frammento.³³

Il monitor, dunque, in *Punto di rottura* entra organicamente nella scrittura scenica dello spettacolo. Altrettanto accade in episodi successivi a cominciare da *Crollo nervoso* (1980). I monitor sono, in questo caso, una presenza scenografica assai più incisiva. In parte sospesi a mezz'aria, in parte disposti agli angoli del cubo azzurro di tende veneziane (attraversate da lunghi neon azzurri anch'essi) che rappresenta un non-luogo, la zona di soglia, di passaggio tra mondi reali e mondi virtuali, visualizzazione metaforica (e astratta) dei luoghi di confine contemporanei, gli aeroporti. La disposizione dei monitor dentro questo spazio li carica di una funzione visiva certo, ma anche stavolta tale funzione non risolve il senso della loro presenza teatrale. Vi scorrono sopra, infatti, immagini di paesaggi esotici di diversa natura e provenienza, così da trasformare lo schermo in una ideale finestra sul mondo. Se la scatola ottica è il luogo di una perimetrazione chiusa, che separa il teatro dall'esterno e colloca l'abbozzo di narrazione di cui lo spettacolo è portatore dentro uno spazio tutto virtuale (con espliciti richiami a un clima di fantascienza mediato da Kubrick da un lato, *2001 Odissea nello spazio*, e da Burroughs da un altro), il video è l'altrove. Un altrove non fisico, ma immaginario anch'esso. La finestra che schiude il monitor è una finestra interiore, che rende visibile uno stato particolare dell'immaginario di Tiezzi, Lombardi e Marion D'Amburgo, teso a surriscaldare emotivamente la freddezza dell'analisi concettuale non più solo attraverso esplosioni di tensioni metropolitane, ma anche e soprattutto attraverso l'uso di una geografia simbolica, che legge nell'Africa e nei luoghi caldi del sud del mondo il luogo di una incontenibilità emotiva, di un "ritorno del selvaggio".

Quattro anni dopo troveremo nuovamente un monitor in uno spettacolo di Tiezzi, ma stavolta le condizioni e le ragioni della sua presenza sono tutte diverse. Lo spettacolo è *Genet a Tangeri* (1984), che segna un ulteriore momento di trasformazione nella storia registica di Tiezzi (che di quello spettacolo si fece anche autore

³³ La ripresa video come occasione per realizzare un primissimo piano dell'attore torna anche negli anni successivi, in *Come è e Artaud* (entrambi del 1987). In tutte e due gli spettacoli c'è un monitor (in *Artaud* più di uno) che rimanda l'immagine, ripresa dal vivo dall'attore stesso (Sandro Lombardi), di primissimi piani del viso.

drammatico).³⁴ Nel secondo tempo, quando l'azione si concentra attorno a una sorta di iniziatico viaggio di Genet nel regno dei morti – guidato da un Fassbinder trasformato in una sorta di grottesco imbonitore di piazza – al centro della scena è posto un vecchio televisore anni Cinquanta. È acceso, ma non vi viene trasmessa alcuna immagine. Sta lì come un emblema, una sorta di icona muta, «pietra di tutti i linguaggi», come lo battezza lo stesso Fassbinder chiamando Genet al suo destino tragico, al suo sacrificio catartico.

Il monitor, dunque, come segno drammaturgico potremmo dire, un elemento questo che non riguarda solo Tiezzi, ma torna nella ricerca di molti altri registi (penso per esempio a Cauteruccio e al lavoro interessantissimo che ha fatto su Beckett) e trova, a cavallo della metà degli anni Ottanta, una applicazione particolarissima in tre spettacoli che Giorgio Barberio Corsetti realizza in collaborazione con Studio Azzurro, un gruppo di artisti milanesi impegnati nella videoarte: *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985); *Correva come un lungo segno bianco* (1986) e *La camera astratta* (1987). Si tratta di un'operazione ricca e complessa che andrebbe analizzata con un più ampio respiro, ma di cui si vuole comunque dare conto, a conclusione di questo itinerario critico, per chiudere, in una maniera quasi circolare, il discorso sul rapporto tra virtualità e teatro.³⁵

L'idea che è alla base di quegli spettacoli è, infatti, fare del monitor una sorta di attore virtuale e, al tempo stesso, un luogo "altro" da agire all'interno del luogo scenico. Mi spiego. Corsetti e Studio Azzurro utilizzano i monitor come una sorta di "seconda scena" rispetto a quella che fronteggia il pubblico. Realizzano, infatti, un set di ripresa – che lo spettatore non può vedere – costruendo una griglia di telecamere sovrapposte, ciascuna delle quali corrisponde a un monitor in scena. Gli attori agiscono di fronte a questa griglia di ripresa, così che la loro immagine venga trasmessa sui monitor. La griglia di cineprese, però, fa sì che a ogni monitor corrisponda una sezione del corpo che è diviso in tre parti. I monitor stessi sono montati in una colonna di tre, così che si ricostruisca l'intero della figura che diventa un vero e proprio corpo virtuale. L'effetto che si raggiunge in questo modo è duplice: da un lato c'è una figura virtuale a grandezza naturale che si muove in scena (attraverso dei binari) e interagisce con attori "veri"; da un altro il corpo si può scomporre, creando un disorientante effetto di spiazzamento. D'altro canto

³⁴ Il testo di *Genet a Tangeri*, assieme a quello di *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (le altre due opere drammatiche di Tiezzi organizzate a comporre una ideale trilogia) è pubblicato in Federico Tiezzi, *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1986.

³⁵ Sui tre spettacoli è stato pubblicato: Studio Azzurro, Giorgio Barberio Corsetti, *La camera astratta, tre spettacoli tra teatro e video*, a cura di Valentina Valentini, Ubulibri, Milano 1988. Su questo aspetto della sperimentazione di Corsetti, ma con uno spazio ampio dato anche alla ricerca di Martone e Cauteruccio si veda anche: Annamaria Sapienza, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni ottanta. Tre esempi*, Edizioni dell'Istituto Universitario Orientale, Napoli 1992.

gli attori, oltre che essere ripresi nella loro interezza dalla griglia di telecamere, possono anche muoversi di fronte a esse dando la sensazione allo spettatore che osserva la scena sui monitor, di viaggiarvi dentro. La scena virtuale ipotizzata dal set di ripresa diventa così una sorta di luogo altro, di spazio immaginario e astratto che si intravede dentro la scena concreta del teatro come attraverso una soglia, una crepa, una apertura della superficie della realtà. Si determinava, insomma, sia che i monitor agissero come attori sia che fossero agiti come spazio virtuale un rapporto tra il qui e ora della realtà tangibile (il dato fisico della presenza) e un altrove, un mondo secondo, contiguo al primo, apparentemente simile ma privo di materia.

In *Prologo a diario segreto contraffatto*, l'uso dei monitor si risolveva, fondamentalmente, in questo (e già non sarebbe poco), negli altri due spettacoli, e in particolare ne *La camera astratta*, le potenzialità del mezzo – inteso come strumento teatrale – erano investigate in maniera più ricca. I monitor, qui, entravano in gioco dentro una macchina scenica complessa, fatta di assi di equilibrio, di sospensioni, di vere e proprie architetture video, che si muovevano e agivano nello spazio. Il monitor, insomma, accanto alle due funzioni già segnalate in precedenza (che venivano in questo spettacolo particolarmente curate e sviluppate) ne acquisiva una terza: darsi come segno. Segno concreto all'interno della macchina scenica ma al tempo stesso segno/soglia, attraverso cui si veicolava l'immagine di quei frammenti di natura attorno a cui era costruita la drammaturgia dello spettacolo. La "camera astratta" cui allude il titolo «si pone come qualcosa che non sta fuori, ma dentro – scrive Corsetti – che non avviene di fronte, ma all'interno, non come sogno, come evocazione, ma come messa in moto di meccanismi e di funzioni».³⁶ È, dunque, senz'altro un dato tecnico e linguistico – l'ipotesi di una trasformazione dello spazio fisico dell'azione – è un dato mentale – la costruzione del teatro come procedimento non rappresentativo – ma è anche, e ci sembra sulla scia di quanto ne dice Corsetti forse il dato più interessante, un elemento poetico. È, come scrive Valentina Valentini, «strutturalmente integrata al processo di composizione dell'opera: non è espediente illusionistico o decorativo, ma sensibilità estetica».³⁷ È cioè da un lato un fattore di drammaturgia, da un altro un fattore di poesia. Un modo per fare dello spazio del teatro un luogo di contaminazioni. Non di linguaggi, ma di mondi. Non un teatro dei mezzi misti, ma forse, più propriamente, un teatro dei mondi misti, in grado di rendere visibile quel «personaggio inconfondibile», quel «soggetto assente» – è sempre Corsetti a parlare – che è il protagonista dell'opera. Un protagonista che si esprime attraverso il corpo collettivo degli attori – reali e virtuali – e della scena – reale e virtuale anch'essa, soglia tra l'immanenza del

³⁶ Giorgio Barberio Corsetti, *Una vicinanza che è lontananza*, in Studio Azzurro, Giorgio Barberio Corsetti, *La camera astratta, uno spettacolo tra teatro e video* cit., p. 83.

³⁷ Valentina Valentini, *Lo spazio interiore*, ivi, p. 78.

mondo e quell'altrove, rilkiano e angelico, che è uno dei temi più cari a Corsetti e su cui era intervenuto già in occasione del terzo spettacolo di questa serie: *Correva come un lungo segno bianco*.

Il dato che emerge, in conclusione di questo discorso, è che l'elemento tecnologico, mediale, è presente nello spettacolo come momento di poetica più che di linguaggio. Non per sollecitare, insomma, l'applicazione di strumenti nuovi e diversi che incrinino la coerenza materiale della messa in scena, ma come tramite di un discorso di poesia. Come tramite per un "dire". Qualcosa di analogo ci era incorso di affermare già all'inizio del nostro discorso, su temi e realizzazioni sceniche profondamente differenti. Se torna adesso è quasi a dimostrare una strategia di lavoro che parte da una applicazione analitica e fortemente mentale al linguaggio teatrale (che viene stravolto grazie all'uso di immagini immateriali) ma si interessa, poi, fondamentale alle ricadute possibili, sul piano drammaturgico, di quelle stesse immagini. Si determina così nel complesso degli artisti che abbiamo trattato – che rappresentano, oltretutto, la campionatura di un fenomeno più vasto e articolato – l'ipotesi di fare delle strumentazioni tecniche e tecnologiche un dato di scrittura, nel senso più ricco e teatrale del termine. In altre parole di farne una drammaturgia che usa le proiezioni come strumento dell'immaginario prima e oltre che dello sguardo.

Obrazy. 5

(Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno.

II.¹ Profili di registi della seconda generazione russa

Massimo Lenzi

Entro il cordone sanitario eretto da Ruben Simonov attorno al Teatr im. Vachtangov (TIV) contro la peste asfissiante dell'«aconflittualità»,² emersero dunque con tratti marcati e peculiari due personalità registiche, che sarebbero state chiamate ad articolare con continuità la proposta del teatro a cavallo dell'epoca del disgelo, e proiettarne le due “anime” in territori stilistici ed espressivi più consoni ai tempi e al nuovo pubblico. Compito che le produzioni di Aleksandra Remizova³ e Evgenij Simonov, più di quelle firmate dal padre di quest'ultimo e da Boris Zachava, seppero allora assolvere con efficacia.

Del resto, se anagraficamente pochi anni separavano Remizova da Simonov e Zachava,⁴ con i quali aveva potuto condividere le prime esperienze della scena vachtangoviana, si è visto altresì come i suoi primi cimenti registici la collocasse già in una generazione successiva. In retrospettiva, a Remizova va soprattutto il merito di aver saputo offrire al TIV una “terza via” in una fase (peraltro non riconducibile al mero grande silenzio postbellico, ma tutt'altro che latente sin dagli anni Trenta) in cui il teatro era stato reiteratamente condotto verso lidi distanti dalla propria vocazione originaria, e sempre più manifestamente collocati entro un orizzonte – specie nel repertorio classico – uniformemente illuminato dal faro esegetico gor'kijano.

Nell'asfissia dell'immediato dopoguerra, Simonov aveva dapprima affidato alla regista un autore inattaccabile come il Kornejčuk dil *Priežžajte v Zvonkovoe* (Venite

¹ Il presente lavoro conclude il profilo dedicato a Ruben Simonov nei precedenti *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì*, «Mimesis Journal», 2, 1 (dicembre 2012); *Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse*, «Mimesis Journal», 2, 1 (giugno 2013); e *Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I.*, «Mimesis Journal», 3, 1 (giugno 2014). Qui oltre li citeremo rispettivamente come Ob2, Ob3 e Ob4.

² Cfr. Ob4, pp. 81-83.

³ Su Remizova cfr. Ob2, pp. 46, 48 (n. 42), 58 (n. 100); Ob3, pp. 128, 130, 133; Ob4, pp. 78, 79, 86.

⁴ In Zachava, soggetto di uno dei nostri prossimi profili, ci siamo già ripetutamente imbatuti su queste pagine (segnatamente in *Obrazy. I. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», 1, 1 (marzo 2012); e Ob2), mentre la sua attività postbellica presso il TIV è stata ampiamente tratteggiata in Ob4.

a Z., 1947), peraltro gratificato dallo Stepan di Nikolaj Gricenko,⁵ saggiandone poi la capacità di avventurarsi nell'insidiosissima produzione occidentale contemporanea e reggere alla montante campagna anticoscopolita con la *première* russa del milleriano *All My Sons* (1948), dove Remizova inaugurò un'intensa e proficua collaborazione con il magistero scenotecnico di Nikolaj Akimov.⁶ Le scenografie chiaroscurali di costui giovarono non poco alla maturazione del suo stile registico sobrio e asciutto nei quattro atti e undici quadri che Stanislav Radzinskij (padre del più noto Edvard) trasse dal romanzo di Victor Hugo *I miserabili* (1950), ove invero il Jean Valjean di Aleksandr Abrikosov risultò oscurato dalla magistrale Fantine di Cecilija Mansurova,⁷ mentre accanto al Javert di Michail Plotnikov,⁸ all'Enjolras di Jurij Ljubimov⁹ e alla Cosetta di Alla Parfan'jak, alla sua prima creazione cospicua, il TIV consacrò allora in Julija Borisova, interprete di Éponine, un'altra sua fulgida stella.¹⁰

All'inizio della fase storica successiva, l'importanza del ruolo di Remizova fu sancita dalla decisione di riprendere il suo sfortunato esordio. Stavolta *Vor Sonnenaufgang* (1954) fu portato al successo dal Clausen di Michail Astangov,¹¹ mentre Mansurova lasciò Inken a Ljudmila Celikovskaja.¹² Borisova e Gricenko avrebbero invece fornito le prove migliori nel fiacco «melodramma quotidiano» di Dmitrij Mamin-Sibirjak *Na zolotom dne* (Sul fondo dorato, 1955), al quale, diversamente da numerose coeve edizioni, la regia di Remizova seppe conferire «tinte vivide e dense» e caratterizzazioni «cospicue e inattese».¹³ Akimov tornò a sostenere la regista con l'impaginazione «discreta e dimessa» di *Odna* (Sola, 1956), dove Remizova dovette peraltro affrontare difficoltà non dissimili, stanti i sovrattorni sentimentali e lo schematismo dialogico con cui il drammaturgo Samuil Aleščin cercò di far dimenticare i propri trascorsi aconflittuali cimentandosi nella tematica, allora in gran voga, delle «relazioni interpersonali», ma producendo, in sostanza, una variante attualizzata di «dramma con soffitto»,¹⁴ che tuttavia «rimase salda nel

⁵ Su Gricenko cfr. Ob2, p. 62 (n. 124); Ob3, pp. 137, 139; Ob4, p. 84.

⁶ Anche il grande regista-scenografo sarà oggetto di un prossimo profilo su queste pagine.

⁷ Su Mansurova cfr. Ob1, p. 73; Ob2, pp. 44, 46, 48, 56, 59; Ob 3, pp. 130, 134; Ob4, p. 86.

⁸ Su Plotnikov cfr. Ob3, p- 135 (e n. 61).

⁹ Sugli esordi al TIV del futuro maestro e fondatore del Taganka cfr. Ob2, pp. 59 (e n. 104), 61 (e n.118); Ob3, 128, 134 (n. 54), 137; Ob4, pp. 80, 83, 84.

¹⁰ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/otverjennie>> (dal sito ufficiale del TIV). Su Borisova, cfr. Ob2, p. 59 (e n. 104); Ob3, p. 134 (n. 58).

¹¹ Su Astangov cfr. Ob1, pp. 76, 78, 79; Ob2, pp. 43 (n. 11), 49 (n. 45), 52; Ob 4, pp. 84, 85.

¹² Cfr. Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. VI (1953-1967), a cura di A. N. Anastas'ev, p. 141. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT). Su Celikovskaja cfr. Ob 3 p. 134 (e n. 56: circa la contrapposizione tra "celikisti" e "paškisti" nel pubblico del TIV), p. 139.

¹³ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/nazolotom>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁴ Sui drammi «con» o «senza soffitto», cfr. Ob1, p. 79 (n. 34).

repertorio» del TIV grazie anche alla Marija Michajlovna di Larisa Paškova¹⁵ e al Vecchio padre di Plotnikov.¹⁶ Risonanza minore ebbe il successivo *Dve sěstry* (Due sorelle, 1957), raro cimento drammaturgico del favolista Fëdor Knorre.

L'*Idiota* (1958), dato da Remizova nell'adattamento di Jurij Oleša quando ancora il mondo teatrale russo e sovietico era in preda al clamore suscitato dall'allestimento leningradese di Georgij Tovstonogov e dall'epocale *Myškin* di Innokentij Smoktunovskij, non poté che risultarne oscurato. Invero, puntando sulla combinazione tra l'impaginazione antinaturalistica di Isaak Rabinovič, che produsse il suo ultimo grande lavoro combinando fondali neutri, fotoscenografie e oggetti-*décor* in legno intagliato, e un approfondito, fors'anche eccessivamente analitico lavoro psicologico nella costruzione degli *obrazy* (il *Myškin* di Gricenko, che reso «autenticamente malato» dalla «comprensione della verità», contagiava la «fiera, danzante cinciallegra» della Aglaja di Celikovskaja, trascinandola nella «paralisi attonita» di una «stanca rassegnazione»; la Nastas'ja Filippovna «rattenuta e taciturna» di Borisova, e tuttavia capace di «un odio ardente», spinta in egual misura dall'«attrazione» e dal «disprezzo» verso il prossimo; il Rogožin di Nikolaj Ul'janov,¹⁷ portato a celare il proprio irruente temperamento attoriale da modi recitativi «austeri, quasi silenziosi»),¹⁸ lo spettacolo dostoevskijano di Remizova dette al TIV simonoviano un apporto sostanziale alla riconquista di *standard* produttivi elevati.

Dopo l'interlocutorio *Aggēla* (Angela, 1958), tre atti con prologo del greco Giórgos Sevastíoglou, dove si segnalò la Nera di Parfan'jak, Remizova cambiò decisamente rotta, e in *Damy i Huzary* (Le dame e gli ussari, 1960), classico primo-ottocentesco del commediografo polacco Aleksander Fredro si propose di riacquisire pienamente al teatro stili e atmosfere di quel *Lev Guryč Siničkin* che trentasei anni prima aveva segnato l'esordio registico di Simonov.¹⁹ E proprio al direttore del TIV Remizova aveva riservato la parte, vagamente goldoniana, del protagonista;²⁰ ma questi rifiutò, sostenendo di «non averne le forze», e dichiarandosi in seguito persuaso che «non avrebbe mai potuto recitare la parte meglio» di quanto poi fece Jurij Jakovlev, il cui *emploi* pullulava già, per contro, di «giovani intellettuali e bellimbusti». ²¹ Lo spettacolo fu risolto accentuando in chiave di «baruffa» la serie spropositata di intrighi ridanciani offerta dalla farsa-*vaudeville*.²²

¹⁵ Sugli esordi di Larisa Paškova, sorella minore di Galina, cfr. Ob4, p. 85.

¹⁶ Cfr. ISDT, VI, p. 59.

¹⁷ Su Ul'janov, cfr. Ob2, p. 62 (n. 124); Ob4, pp. 83, 84, 86.

¹⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/idiot>> (dal sito ufficiale del TIV). Nel cast anche Tolčanov (nella parte di Epančín).

¹⁹ Cfr. Ob2, p. 46.

²⁰ Un vecchio maggiore in pensione che si converte dalla misoginia a una troppo tarda devozione verso il gentil sesso.

²¹ ISDT, VI, p. 243; <<http://www.vakhtangov.ru/shows/damuiigusaru>> (dal sito ufficiale del TIV).

²² *Ibid.*

Il *Platonov* (1960) di Gricenko e la «stridula maschera cinica» del Trileckij di Jakovlev, donde l'attore lasciava peraltro trasparire «tutta la fragile irrevocabilità della propria vacua solitudine», segnarono il buon esito del cimento čechoviano di Remizova,²³ che diresse poi *Čěrnje pticy* (Uccelli neri, 1962), ultima e crepuscolare commedia di Nikolaj Pogodin con cui il TIV rese omaggio alla memoria dello scrittore recentemente scomparso. La Sof'ja di Mansurova nobilitò *Železnyj angel* (L'angelo di ferro, 1963), tratto dai racconti di Pavel Nilin, ove Remizova si cimentò in uno dei generi scenici più caratteristici dell'epoca, quello della cosiddetta «composizione prosastica», ove alla mera dialogizzazione di alcune linee tematiche principali si affiancavano altri, molteplici livelli epicizzanti.

Uno dei maggiori successi di pubblico arrise a Remizova con *The Millionairess* (1964) di Shaw, ancora gratificato dalle scenografie di Akimov. A fronte della surreale maschera incroccata, tumefatta e porcina del Dr. Bland (icasticamente ribattezzato per l'occasione Blender Blend) di Vladimir Etuš,²⁴ l'Epifania «viziata e capricciosa» di Borisova e il Dr. Kabir «elegante, morbido, ironico» di Jakovlev sembrarono piuttosto esemplati sulla Sophia Loren e il Peter Sellers della fortunata (anche in Urss) versione cinematografica della *pièce* girata quattro anni prima dal regista britannico Anthony Asquith. «Ben distante dal paradossale velenoso sarcasmo di Shaw», ed emblema di un TIV «tornato ormai di moda», lo spettacolo sarebbe rimasto in cartellone per quasi tre lustri.²⁵

In *Nasmešlivoje moë sčast'e* (Beffarda è la mia felicità, 1965) Leonid Maljugin aveva tratto dall'epistolario di Anton Čechov un «racconto scenico in due parti», incentrate rispettivamente sui rapporti fra lo scrittore e due delle donne che avevano segnato diversi periodi della sua vita: Lidija «Lika» Mizinova²⁶ e, beninteso, Ol'ga Knipper-Čechova. Risolto da Remizova «in forma di concerto», lo spettacolo vide Jakovlev-Čechov condurre un disegno della parte «complesso e pluristratificato», cui seppe meglio corrispondere una Borisova-Mizinova «insicura e contraddittoria, laconica eppure eloquente», che non Ljudmila Maksakova, il cui fascino naturale, tanto più prorompente e ostentato quanto meno concordante con le sembianze del personaggio storico, parvero a tratti trasformare Knipper in poco probabile *femme fatale*.²⁷

Per il pluripremiato *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (1968) Remizova poté avvalersi dell'ultimo lavoro di Akimov, che il grande regista-scenografo (spentosi tre mesi prima di Ruben Simonov) non sarebbe riuscito a vedere ultimato. I suoi

²³ ISDT, VI, p. 139.

²⁴ Su Etuš cfr. Ob3, p. 137.

²⁵ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/millionersha>> (dal sito ufficiale del TIV).

²⁶ Cantante, attrice, critica letteraria e teatrale, intima amica di Čechov e prototipo della Nina del *Gabbiano*.

²⁷ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/happyness>> (dal sito ufficiale del TIV).

ingenui fondali pastellati e costumi infiocchettati furono senza dubbio congeniali all'arsenale di caratterizzazioni (tra cui si segnalò l'ussaro Kurčaev del debuttante Viktor Zozulin) cui la regista risolse di ricondurre i personaggi della commedia di Ostrovskij. Così, nel Krutickij «dalla testa simile a una palla da biliardo e dal cervello altrettanto liscio», Plotnikov «dette il suo capolavoro», mentre «un irricoscibile Gricenko disegnò Mamaev come un idiota aggressivo, un mostriciattolo che si muoveva come una scavatrice ambulante e proferiva maestose sentenze dai molti significati». ²⁸ Carattere al quadrato era il Glumov-Zelig di Jakovlev, «estasiato leccapiedi con Krutickij, severo smascheratore dei principi morali» con il Gorodulin di Jurij Volynceev, «giovanotto timido e riservato con la Mamaeva lussureggiante di Maksakova». ²⁹

Se dunque i lavori di Remizova furono decisivi nel riconquistare al TIV simonoviano uno standard apprezzato e credibile nel panorama poststaliniano, fu tuttavia più congruamente alla generazione successiva che il teatro fu allora debitore delle sue produzioni di punta: quella rappresentata da Evgenij Simonov.

Ancor prima di esservi assunto stabilmente come regista, ³⁰ il figlio d'arte aveva peraltro diretto sulla scena vachtangoviana una serie di spettacoli che, almeno in un caso, l'avrebbero riportata al centro dell'attenzione del mondo teatrale. Ancora in tempi di totale paralisi del repertorio, il direttore-padre gli aveva peraltro riservato il privilegio di debuttare con una *pièce* che sapeva nascondere sotto il manto di un'irreprendibile aconfittualità le predilette, «frivole» virtù della commedia leggera: e in *Letnij den'* (Una giornata estiva) di Cezar' Solodar' ³¹ il venticinquenne rampollo aveva inoltre potuto giovare di due degli assi che la compagnia del TIV poteva giocare in quello stile scenico: Etuš e il fido Andrej Tutyškin. ³²

Sotto la supervisione nominale di Anna Oročko ³³ al neoregista spettò poi il più impegnativo *The Two Gentlemen of Verona*, spettacolo di fine anno del 1952 ove,

²⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/mudrec>> (dal sito ufficiale del TIV).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Laureatosi nel 1947 al dipartimento attoriale del tušč, dal 1948 al 1954 Evgenij Simonov era stato direttore artistico del Rabočij teatr klub «Kaučuk» (Teatro-Club Operaio «Cauciù»). Solo nel 1958 avrebbe ricevuto ufficialmente la mansione di regista del TIV.

³¹ Corrispondente di guerra, versificatore provetto (sue le liriche della celebre canzone *Kazaki v Berline* [Cosacchi a Berlino]), librettista d'elezione del compositore Dmitrij Kabalevskij, giornalista sportivo, nonché instancabile confezionatore di gaie commedioline, *feuilletons*, romanzi gialli e racconti umoristici, l'ebreo antisionita Solodar' aveva saputo destreggiarsi tra le orde pubblicistiche scagliatesi sulle scene sovietiche dopo le famigerate risoluzioni del 1946 con perizia non minore di quella che la sua formazione giuridica (allora particolarmente richiesta tra i compagni d'etnia) gli consentì di esercitare nel periodo più duro delle persecuzioni antiggiudaiche su cui si concentrarono le gesta più efferate della «lotta anticospopolita».

³² Su Tutyškin cfr. Ob3, p. 128 (e n. 14), pp. 132, 137.

³³ Su Oročko cfr. Ob1, pp. 73, 76; Ob2, pp. 44, 46, 47, 48, 50 (n. 56), 56; Ob4, p. 84.

accanto a Ljubimov-Valentino e Parfan'jak-Silvia, debuttò Jakovlev nei panni di Thurio, e al quale Nikolaj Erdman contribuì redigendo gli scenari di appositi intermezzi, dove il corteggio di Servi e Musicanti era capeggiato dalla Lucetta di L. Paškova, dal Ciriola di Etuš e dallo Schizzo dell'altro esordiente Maksim Grekov. Seguì *Gorja bojat'sja – sčast'ja ne vidat'* (Pena temere, fortuna non vedere,³⁴ 1954), adattamento della fiaba di Samuil Maršak, con cui Evgenij Simonov attinse il primo successo indiscusso, mostrando una vena registica fresca e spigliata che si esponeva senza imbarazzo ai primi tepori del disgelo. Impaginato entro suggestivi interni-*lubok* dal maestro Konstantin Juon, già allievo del grande Valentin Serov, lo spettacolo («il più felice»³⁵dalla fine della guerra) accentuò nel materiale drammaturgico gli aspetti più atti a trasformarlo in apologo della nuova fase politica del Paese,³⁶ e fu salutato come un consequenziale, salubre ritorno alle – se non ancora «festanti», almeno «gioiose» – tradizioni del Nume eponimo del TIV, incarnate sulla scena da Varvara Popova,³⁷ Boris Šuchmin,³⁸ Iosif Tolčanov³⁹ e lo stesso Ruben Simonov. Per l'occasione, costui dopo lunghi anni regalò al figlio un nuovo *obraz*, quello di Re Dormidont, parte in cui si alternò con Etuš, attore che cominciò allora a costruirsi la fama di esegeta scenico quanto mai puro di una cosiddetta «maniera vachtangoviana». I lavori di Ul'janov e Jakovlev e dello stesso Etuš conferirono all'allestimento anche il significato di una saldatura generazionale dell'*ensemble* sotto il segno di auspicati tempi nuovi.⁴⁰

Dopo le recensioni «spietate» che sancirono il «deciso fallimento»⁴¹ di *Da, vot ona-ljubov'* (Sì, eccolo, è lui: l'amore, 1955), commedia di Vera Ketlinskaja, ove il regista pose al fianco di Jakovlev due attori in ascesa come Aleksandr Grave e il giovane Anatolij Kacynskij, l'autentico giubileo della progenie dell'armeno di Vladikavkaz, venditore di tappeti, fu celebrato il 23 dicembre 1956, serata che regalò alla famiglia Simonov l'insuperato vertice della carriera registica di Evgenij e l'ultima grande creazione attoriale di Ruben. Nelle pagine di *Filumena Marturano*,⁴²

³⁴ Detto popolare a un dipresso riecheggiante il nostro «Chi non risica non rosica».

³⁵ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit.

³⁶ Mentre tutti «sfuggono con l'inganno» alle grinfie del personaggio allegorico di Pena Sventura, il soldato Ivan la affronta e soggioga, mostrando che non v'è più da temerla e «liberando il paese dalla Pena» (cfr.<<http://www.vakhtangov.ru/shows/gorye>> [dal sito ufficiale del TIV]).

³⁷ Su Popova cfr. Ob2, pp. 46, 48 (n. 42), 58 (n. 96); Ob4, p. 84.

³⁸ Su Šuchmin cfr. Ob2, pp. 46, 56, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 60 (n. 109), 61; Ob4, p. 86.

³⁹ Su Tolčanov cfr. Ob1, 76; Ob2, pp. 44, 46, 48, 55, 56, 60 (n. 109), 62 (e n. 124),

⁴⁰ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/gorye>> cit.

⁴¹ Arkadij Rajkin, *Vospominanija* [Memorie], cit. da Fëdor Razzakov, *Drugoj Arkadij Rajkin. Tëmnaja storona biografii znamenitogo satirika* [A. R. Il lato oscuro della biografia del celebre attore satirico], Eksmo, Moskva 2011.

⁴² Soprattutto tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, Eduardo De Filippo ha goduto di grandissima popolarità in Urss, risultando tra i più rappresentati in assoluto nel repertorio straniero contemporaneo. In generale, nel teatro russo novecentesco solo Goldoni, tra i drammaturghi del nostro Paese, ha potuto

sfogliate all'impetuoso vento che si era sprigionato dieci mesi prima dal xx congresso del Pcus, il regista scorse l'opportunità di operare una sintesi tra tradizioni antiche e recenti del teatro, innestando prudenti dosi di convenzionalismo *à-la-Turandot* entro uno "stil quotidiano" non più soggetto alla tutela delle pose ideologiche gor'kijane, quanto piuttosto riecheggiante gli accorati toni pietistici del Vachtangov pre-1919. Ne sortì uno spettacolo che «privo d'ogni velleità di operare spietati smascheramenti», seguiva «con pensosa tristezza la vita di un piccolo essere umano immerso nel mondo capitalistico», tenendo tuttavia un occhio attento alle radici di un testo, considerato nelle sue latenti virtù di portato organico della civiltà teatrale della Commedia dell'Arte: da qui il ricorso a procedimenti come l'improvvisazione strutturata e il contatto diretto con il pubblico in sala, peraltro in felice equilibrio con la scelta di toni da «confessione lirico-sensuale» a cui ricondurre il tema registico centrale dell'«addio alla giovinezza».⁴³

Per le tinte meridionali Simonov ricorse al maestro della scuola nazionale armena Martiros Saryan, che tuttavia ripudiò ogni impetuoso cromatismo pittorico volgendosi a «*konstrukcii* laconiche e semplici guarnite da pochi colori, scelti peraltro con accurata esattezza: la balastrata in legno di una terrazza aperta sull'esterno entro archi leggeri, ove l'oro aranciato delle colonnine si stagliava sul vivido cielo azzurro».⁴⁴ In quell'ambientazione intima la Filumena di Mansurova e il Domenico Soriano di Ruben Simonov guidarono un *ensemble* cameristico composto da altri allievi diretti di Vachtangov come Marija Sinel'nikova-Rosalia⁴⁵ e Leonid Šichmatov-Alfredo,⁴⁶ chiamati a raccordarsi con «rinnovati criteri di sincerità, disvelamento e drammatismo»⁴⁷ alle generazioni più giovani del teatro (L. Paškova-Lucia, Ul'janov-Michele, Jakovlev-Riccardo e Kacynskij-Umberto). Quel *Filumena Marturano* fu il primo autentico successo del TIV nel dopoguerra, e uno dei suoi maggiori di tutti i tempi, restando in cartellone sino agli anni Settanta e tornandovi a più riprese nei decenni successivi.

Evgenij Simonov si volse poi ad Aleksej Arbuzov, padre putativo delle nuove generazioni di drammaturghi e simbolo di quella parte dell'*intelligencija* letteraria e teatrale che durante le varie fasi del Terrore staliniano aveva consapevolmente

vantare altrettanta diffusione e incidenza (sotto quest'ultimo riguardo, è doveroso aggiungere anche i lavori pirandelliani di Anatolij Vasil'ev).

⁴³ ISDT, VI, p. 170.

⁴⁴ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/filumena>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁴⁵ Su Sinel'nikova cfr. Ob2, pp. 48 (n. 42), 49, 58; Ob4, pp. 84, 86.

⁴⁶ Su Šichmatov cfr. Ob2, pp. 46, 47, 49.

⁴⁷ *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosvetšenie, Moskva 1984 (qui oltre citato come IRSDT); vol. II (1948-1980), a cura di Ju. A. Dmitriev, p. 75.

scelto la marginalità e talora l'indigenza pur di non derogare alla purezza lineare delle proprie ricerche.⁴⁸

Gorod na zare (La città all'alba, 1957) soffrì del raffronto a distanza con la *première* del 1941,⁴⁹ che nell'atmosfera destalinizzata aveva ormai acquisito l'aureola leggen-

⁴⁸ Rimasto orfano a undici anni, durante la guerra civile Arbuzov aveva vissuto come bambino di strada a Pietrogrado, assistendo ogni sera agli spettacoli del Bol'shoj dramatičeskij teatr (BDT; Grande Teatro Drammatico), finché era stato rinchiuso in una casa di correzione. Nel 1922, quattordicenne, aveva cominciato a lavorare in teatro come comparsa del Mariinskij. Nel 1926 si era diplomato presso lo Studio di Pavel Gajdeburov, uno dei misconosciuti patriarchi del teatro russo novecentesco. Gajdeburov, già fondatore il 23 novembre 1903 del leggendario Obščedostupnyj i peredvižnoj teatr (OiPT; all'incirca Teatro Ambulante e Per Tutte le Tasche), per il quale tra l'altro aveva firmato la propria prima regia Tairov, che nel 1944 lo avrebbe chiamato al KT, e poi dal 1955 voluto settantottenne da Ruben Simonov nella compagnia del TIV, dove avrebbe trascorso gli ultimi cinque anni della sua esistenza, Gajdeburov aveva subito accolto il diciottenne Arbuzov nel proprio teatro. Nel 1928 Arbuzov aveva fondato con altri attori coetanei un proprio Cech eksperimental'noj dramy (Officina del Dramma Sperimentale), lavorando al contempo come regista delle Živye gazety (Giornali Viventi), estemporanee scene di strada sui temi del giorno. Nel 1928-1929 fondò e diresse l'Agitvagon (Agit-Vagone), un teatro montato su rotaie che portava i propri spettacoli nelle cittadine più remote raggiungibili dalla rete ferroviaria. Dopo un primo tentativo drammaturgico passato inosservato (*Klass* [La classe], 1930), Arbuzov si era trasferito a Mosca entrando nella troupe del TIM e assumendo la guida della sezione letteraria del Teatr malych form Proletkul'ta (Teatro delle Piccole Forme del Proletkul't). Nel 1938 si formò a Mosca lo Arbuzovskaja studija (AS; Studio Arbuzoviano). Riprendendo un progetto concepito da Gor'kij e Stanislavskij nel lontano incontro del 1911 a Capri, né mai realizzato, Arbuzov e il regista Valentin Pluček, allievo di Mejerchol'd dall'infanzia singolarmente parallela alla propria, intesero forgiare un collettivo in cui scrittura drammaturgica, concezione scenica e creazione attoriale si fondessero sin dall'inizio del lavoro creativo. Molti intellettuali videro quest'operazione come estremo baluardo difensivo contro la restaurazione filo-MCHATiana imposta dal regime, e benché osteggiata essa fu lungamente seguita e promossa su parte della stampa, anche in coincidenza del grande successo di pubblico ottenuto nel 1939 dalla Tanja in cui Andrej Lobanov (altro protagonista di uno dei nostri prossimi profili) aveva diretto Marija Babanova, la somma allieva di Mejerchol'd (che era stato appena arrestato) per la quale Arbuzov aveva scritto espressamente il dramma.

⁴⁹ Frutto del lavoro intrapreso tre anni prima dal giovane collettivo della AS, di cui si è detto alla nota precedente, il dramma era incentrato sui primi giorni della fondazione di una nuova città sull'Amur ad opera di un gruppo di *komsomol'cy*. Facendo di necessità virtù, Pluček predispose sulla «piccola e scomoda scena di un circolo» uno spazio convenzionalmente privo di scenografie: «soltanto un'esile giovane betulla, delle piazzole a forma di rombo, un rialzo per il "coro", cassette e cubi con i quali si poteva creare tutto quello che serviva». Entro questo spazio «tutti i partecipanti allo spettacolo si trovavano insieme in scena, formando (alla maniera del dramma antico) un coro a più voci che commentava vivacemente i fatti [...], presagiva e sognava ad alta voce quello che era segretamente vagheggiato dagli eroi. Uscendo dal coro si facevano avanti i singoli interpreti, i quali, dopo avere recitato il proprio episodio, tornavano a dileguarsi nella massa» (IRSDT, I, p. 214). Stanti tali premesse, i recensori di alcune tra le maggiori testate specialistiche – in aperta polemica con la tradizione del MCHAT – «constatarono con un certo stupore le «intonazioni čechoviane» di molte scene» (*Ibid.*) dello spettacolo, attribuendo a quel tipo di sperimentazione un'autentica e organica consonanza con le radici lirico-patetiche di quei contenuti drammatici, classici o contemporanei, che sulle scene maggiori venivano sempre più pesantemente edulcorati. La promettente funzione di fronda della AS fu troncata dall'entrata in guerra dell'URSS, allorché quasi tutti i giovani studisti furono chiamati al

daria di sfida temeraria e romantica rivolta a una retorica teatrale ipocrita e insulsa. A fronte di questa percezione prevalente del testo e dei procedimenti “studistici” che lo avevano generato, e benché per riprodurne l’ambientazione “povera” fosse stato appositamente reclutato Anatolij Bosulaev, fondatore della scuola scenotecnica cosiddetta «laconica» – il quale peraltro si limitò a citare ostentatamente il celebre precedente, sgombrando completamente l’assito scenico e predisponendo un anonimo sistema di quinte e fondali neutri color panno – l’inevitabile viraggio “professionale” della «cronaca romantica», come recava con ben altri intenti il sottotitolo del lavoro arbuзовiano, sottomise la recitazione dei vari Borisova, Grekov,⁵⁰ Gricenko, Jakovlev, L. Paškova e Ul’janov a un generale tono di patetismo che parve a molti irrigidito, inattuale e in definitiva tale da rendere scenicamente irrelativa l’interazione tra i personaggi e il Coro, assetto cruciale della *pièce*.⁵¹

Di *Večnaja slava* (Gloria eterna, 1958), agiografica *pièce* di Boris Rymar’ sulle virtù eroiche della gioventù sovietica, resta traccia solo per il Baklanov del neodiplomato Vasilij Lanovoj, sostanzialmente un clone teatrale del protagonista di *Pavel Korčagin* (P. K.),⁵² con cui l’attore, ancora studente, si era affermato sugli schermi sovietici. Estesa in un sol colpo la propria gamma registica ai classici patri e al verso drammatico con un’edizione delle *Malen’kie tragedii* (Piccole tragedie, 1959) di Puškin cui presero parte, tra gli altri, Tolčanov, Ljubimov, Kacynskij, Gricenko e Celikovskaja,⁵³ Evgenij Simonov tornò ad Arbuзов con ben altro cipiglio.

In *Irkutskaja istorija* (Una storia di Irkutsk, 1959) il drammaturgo aveva attinto il capolavoro della sua maturità, proponendo un modello articolato e raffinato di rappresentazione della vita quotidiana, basato sul sapiente dosaggio di realismo psicologico, lirismo filosofico e soluzioni strutturali innovative. Allestendone la *première*, il giovane Simonov vi ricondusse il Coro (guidato da Vjačeslav Šalevič, fresco di laurea al Tušč’)⁵⁴ a quattro attori in costume nero, liberamente inseriti nell’azione situata da Ioseb Sumbatashvili⁵⁵ entro uno spazio neutro, suddiviso a

fronte. Sotto lo stesso nome Arbuзов avrebbe fondato nel 1970 una scuola moscovita di formazione drammaturgica ove affinarono le proprie tecniche di scrittura per la scena alcuni tra gli autori più in vista delle generazioni più recenti, prima tra tutte Ljudmila Petruševskaja. Prima ancora, Arbuзов sostenne strenuamente futuri capiscuola della drammaturgia russa del dopoguerra come Aleksandr Volodin e Aleksandr Vampilov.

⁵⁰ Che riprese allora il personaggio del «toccante sognatore» Zjablik, parte da lui stesso creata nel 1941 come membro diciottenne della AS (cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit.)

⁵¹ Cfr. ISDT, VI, p. 113.

⁵² Adattamento per lo schermo del romanzo di Nikolaj Ostrovskij *Kak zakaljalas’ stal’* (Come fu temprato l’acciaio), manifesto del realismo socialista sulla cui versione scenica si era infranta vent’anni prima la vicenda artistica e umana di Mejerchol’d.

⁵³ Cfr. IRST, II, p. 48; cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/tragedii>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁵⁴ Sigla per Teatral’noe učilišče im. Ščukina (Istituto Teatrale Ščukin), struttura formativa del TIV (cfr. Ob2, p. 42 [n. 8]).

⁵⁵ Come già in precedenza (Ob2, n. p. 116) riportiamo il nome dello scenografo secondo la romaniz-

metà da una strada-striscia che si dipartiva da un «pontile stretto e diritto» posto presso la ribalta. Regista e scenografo scelsero poi di esplicitare il riferimento alla tipica situazione del «dramma senza soffitto» porgendo solo indirettamente, grazie a espedienti rumoristici e illuminotecnici confinati verso il fondo, cenni scenici al cantiere siberiano ove i personaggi vivevano la loro vicenda esistenzial-sentimentale. Il successo della produzione, dove Ul'janov attinse in Sergej uno degli apici della sua carriera, venne però a identificarsi con la Valja di Borisova (peraltro dedicataria del testo), una «commessa sbrigativa, accorta, sicura di sé e sempre allegra sino alla volgarità», mentre Ljubimov-Viktor, il terzo dei protagonisti, rimase piuttosto in ombra.⁵⁶ In compenso lo spettacolo – dove si segnalò anche il Serdjuk di Plotnikov – fu il trampolino di lancio per alcuni tra i migliori allievi (primo tra tutti Lanovoj) dei corsi tenuti al Tušč, che ormai assorbivano Ljubimov in misura prevalente, e dai quali qualche anno dopo sarebbe sorta la gloriosa epopea del Taganka.

Quella regia di Simonov figlio avrebbe assunto il suo pieno risalto di lì a pochi mesi in relazione a successive, prestigiose edizioni di *Irkutskaja istorija*, come modello di un neo-convenzionalismo vachtangoviano da contrapporre, finalmente alla pari, a quello di stampo post-mejerchol'diano che caratterizzò l'edizione del MTM⁵⁷ firmata da Nikolaj Ochlopkov, e con esito largamente favorevole rispetto alla mal riuscita sintesi stilistica operata nel cimento arbuзовiano di Tovstonogov, ormai leader indiscusso della nuova regia sovietica, al BDT leningradese.

Dopo *Gibel' bogov* (La caduta degli dei, 1960) – indigesto *pamphlet* scenico di Anatolij Sofronov con cui l'inamovibile direttore del rotocalco di Stato «Ogonëk» cercò invano di accreditare la sua rozza ideologia nazionalpopulista,⁵⁸ e di cui Evgenij Simonov profitò per sbrigliare seconde file dell'orchestra vachtangoviana, nonché beniamini degli abbonati più onnivori del TIV, come Grave e Antonina Gunčenko – il regista concluse il proprio trittico arbuзовiano con *Poterjannyj syn'* (Il figliol prodigo, 1961), «melodramma» di vaga ispirazione čechoviana alla cui struttura, ben più tradizionale di *Gorod na zare* e *Irkutskaja istorija*, l'allestimento si adeguò, affidandosi precipuamente allo Švarc di Ruben Simonov, suo ultimo *obraz* né certo tra i più memorabili, alla cui complessità psicodinamica certo non giovarono l'affiancamento al Pëtr del semiesordiente Vjačeslav Šalevič,⁵⁹ atterrito da

zazione ufficiale adottata nel 2002 dall'Accademia Georgiana delle scienze. La traslitterazione dal cirillico produrrebbe invece Iosif Sumbatašvili.

⁵⁶ ISDT, VI, p. 110; cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/irkutskaya>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁵⁷ Sigla per Moskovskij teatr im. Majakovskogo (Teatro Majakovskij di Mosca).

⁵⁸ Facendo peraltro leva sul coevo strepitoso successo teatrale della sua «saga rurale» *Strjapucha* (La massaia), cui come vedremo anche il TIV dette un proprio decisivo contributo. Quanto all'affollato versante politico della produzione drammaturgica di Sofronov, esso aveva goduto di scarsissima fortuna scenica anche nei tempi più favorevoli alla sua impostazione «grande-russa», che ovviamente lo aveva visto in prima fila nella «lotta anticospopolita».

⁵⁹ Diplomatosi al Tušč nel 1958.

cotanto *partner*, o l'esuberanza un po' irrelativa della Liza di Borisova.⁶⁰ Viceversa, la Gervaise di L. Paškova e soprattutto il Coupeau di Etuš avrebbe coronato il buon esito dell'adattamento del romanzo di Zola *L'Assomoir* (1965), firmato al TIV con Vladimir Šlezinger⁶¹ allorché a Evgenij Simonov si stavano per dischiudere le onuste porte della direzione del Malyj, teatro nei cui ranghi era già passato all'inizio della stagione 1962/1963.

Se quanto a continuità qualitativa delle produzioni, fermezza di mano registica, oculatezza nelle scelte di repertorio e sapienza nella predisposizione della propria tavolozza scenico-stilistica il contributo dato da Evgenij Simonov in quella prima fase della sua permanenza al TIV⁶² fu dunque inferiore a quello di Remizova, è indubbio che senza spettacoli come *Gorja bojat'sja...*, *Filumena Marturano* e *Irkutskaja istorija* la scena vachtangoviana, seguendo la sorte di altre prestigiose istituzioni, non avrebbe saputo risvegliarsi appieno dal generale letargo dei primi anni del dopoguerra.

Munita dal figlio di quei radi ma saldi ancoraggi, e tessuta dapprima a larghe maglie da Zachava, poi con fili robusti da Remizova, la fitta rete ordita perlopiù oscuramente da Ruben Simonov si compose anche di pochi altri raccordi, perlopiù occasionali regie d'attore che citeremo qui per amor di completezza. Le virtù temperamentali di Gricenko furono scelte dal regista Sergej Luk'janov⁶³ onde ispessire un *Novye vremena* (Tempi nuovi, 1953) che era valso a Giorgi Mdivani, drammaturgo di lungo corso, per aderire tempestivamente alla svolta preannunciata dalla condanna ufficiale della «aconflittualità», mentre nel *Posle razluki* (Dopo la separazione, 1957) diretto da Grave e impaginato da Akimov, i fratelli Tur cercarono di far dimenticare i loro trascorsi di *fan* della delazione⁶⁴ virando verso lidi esotico-sentimentali più consoni all'epoca, abitati in scena dal Raymond de Hesperange di

⁶⁰ Cfr. l'intervista con l'attore e futuro cineasta, nonché attuale direttore del Moskovskij dramatičeskij teatr im. Ruben Simonova (Teatro Drammatico Ruben Simonov di Mosca) contenuta in Marina Rajkina, *Vjačeslav Anatol'evič Šalevič* [V. A. Š.], "Moskovskij Komsomolec", 6 luglio 2007.

⁶¹ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit. Nel 1972 quell'edizione teatrale del romanzo zoliano sarebbe stata ripresa in un fortunato sceneggiato televisivo. Su Šlezinger cfr. Ob3, p. 137.

⁶² Nel 1969, qualche mese dopo la morte del padre, Evgenij Simonov avrebbe diretto il TIV con alterne fortune sino al 1987, allorché, ormai in piena *perestrojka*, le polemiche sempre più vivaci e insistenti sulla qualità delle produzioni della scena vachtangoviana condussero al suo allontanamento. Evgenij Simonov reagì fondando nel 1988 con i propri neodiplomati del Tušč uno Studio intitolato al padre. Nel 1995, dopo la morte di Evgenij Simonov, il Teatr-studija im. Ruben Simonova (Teatro-Studio Ruben Simonov) fu elevato a teatro professionale e ridenominato Moskovskij dramatičeskij teatr im. Ruben Simonova (Teatro Drammatico Ruben Simonov di Mosca). Come detto poc'anzi, attualmente il teatro è guidato da Šalevič, l'attore del TIV che nel 1979 si è laureato ai corsi registici superiori del GTIS.

⁶³ Su Lukjanov cfr. Ob4, pp. 83, 84.

⁶⁴ Cfr. Ob4, p. 79.

Ljubimov. Ad Aleksandr Gabovič⁶⁵ – già alla testa della Frontovaja brigada [Brigata del fronte] durante l'attività bellica del TIV – e Šlezinger toccarono rispettivamente *Svetlaja* (Limpida, 1955), di Viktor Lavrent'ev, e un adattamento di *The Adventures of Huckleberry Finn* (1958) che andò ad aggiungersi alla discreta fortuna di Mark Twain sulle scene sovietiche del dopoguerra.

Naturalmente, in quel contesto spicca retrospettivamente l'esordio registico di Ljubimov, dedicato a *Mnogo li čeloveku nado?!* (Ma a un uomo serve forse molto?!, 1959), *pièce* di Aleksandr Galič, che alla scrittura per la scena e il *set* affiancò una popolare carriera di cantautore e poeta. Nell'occasione, il futuro maestro guidò una pattuglia di suoi neodiplomati del Tušč, corroborando una procedura che qualche anno dopo lo avrebbe portato a fondare il Taganka. Quanto a *Two for the Seesaw* (1963), il *two-character play* dello statunitense William Gibson fu affidato dalla regista Dina Andreeva al Jerry Ryan di Lanovoj e alla Gittel di Borisova, che la critica ritenne degni dei loro illustri interpreti d'oltrecortina.⁶⁶

Alla tradizione presimonoviana della regia attorial-collettiva del TIV d'anteguerra si riacciò l'allestimento di *Sixième étage* (1956), *pièce* sempreverde di Alfred Gehri che conobbe allora un improvviso revival sulle maggiori scene sovietiche.⁶⁷ Se nel contemporaneo spettacolo del BDT Tovstonogov recepì il testo del drammaturgo svizzero come una sorta di *Na dne* attualizzato, diluito e traslocato dai «bassifondi» del capolavoro di Gor'kij al sesto piano di una misera pensione parigina,⁶⁸ al TIV Dina Andreeva, Gricenko e Šlezinger, interpreti delle parti principali, cofirmarono una successione di «dimessi ma incantevoli»⁶⁹ quadretti di *bohème* parigina non esenti da superficiali accenni alle più moderne abitudini della gioventù esistenzialista. Subito dopo, Ljubimov e Celikovskaja furono *Romeo e Giulietta* (1956) nello spettacolo, impreziosito dalle scenografie di Vadim Ryndin e dall'apposito spartito

⁶⁵ Su Gabovič cfr. Ob2, p. 51; Ob3, p. 133; Ob4, p. 85.

⁶⁶ ISDT, VI, p. 171. Cfr. anche <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit. Originariamente creato a Broadway da Henry Fonda e Anne Bancroft (1958), *Two for the Seesaw* era stato poi ridotto per lo schermo dallo stesso Gibson. Il film di Robert Wise (1962), con Robert Mitchum e Shirley MacLaine, ebbe grande successo anche in Urss, inducendo molti teatri a mettere in cartellone il dramma da cui era stato tratto. Così, poco prima dell'allestimento del TIV, *Two for the Seesaw* aveva segnato l'esordio registico di Galina Volčëk al "Sovremennik" ["Il Contemporaneo"], scena di punta del "teatro del disgelo".

⁶⁷ Poco prima, a diciotto anni dall'esordio scenico di *Sixième étage*, il Théâtre de la Comédie di Ginevra ne aveva ospitata a titolo celebrativo la cinquemillesima replica mondiale (nel 1972 se ne sarebbero contate più di ventimila). L'evento era stato riportato con rilievo anche dalla stampa specializzata sovietica, che aveva colto l'occasione per rimarcare la filiazione gor'kijana del lavoro di Gehri.

⁶⁸ Cfr. Jurij Rybakov, *G. A. Tovstonogov. Problemy režissury* [G. A. T. Problemi di regia], Iskusstvo, Leningrad 1977, pp. 9, 42.

⁶⁹ Su Rapoport cfr. Ob1, p. 76; Ob2, pp. 48, 49, 50, 55 (n. 79), 56, 58-59; Ob3, pp. 128 (n. 17), 131, 137; Ob4, p. 85.

di Dmitrij Kabalevskij, con cui il veterano Iosif Rapoport⁷⁰ iscrisse il proprio nome al glorioso *carnet* dei registi shakespeariani “in solitaria” del TIV.⁷¹

In queste mutevolissime temperie postbelliche, la tenue vena postvachtangoviana del Ruben Simonov regista non poté che cedere il passo, oltre che alle accresciute mansioni pedagogiche,⁷² alle responsabilità e alle virtù tattiche del Simonov direttore, cui si dovette rassegnare, o forse precipitare, a sottrarsi il magistero del Simonov attore, pur così recentemente elevato agli altari dei più alti riconoscimenti critici e statuali, e adesso, per otto lunghi anni, asserragliato a difesa del TIV dentro un’inespugnabile fortezza di repliche da cui, come in una fiaba caucasica, solo il Re Dormidont del figlio lo avrebbe liberato.

Dopo l’*Elettra* con cui, concludendo la stagione 1945/1946, Simonov aveva cercato improvvisamente di prendere abissali distanze preventive da un’eretica «frivolezza» cui peraltro nessuno aveva (né avrebbe) osato accostare il suo nome, specie in coincidenza con l’uscita sugli schermi del film di Pudovkin *Admiral Nachimov* (L’ammiraglio N.), che gli sarebbe valso nel 1947 un ulteriore Premio Stalin,⁷³ e sino a disgelo inoltrato, il direttore del TIV si prese cura, con una qualche ostinata voluttà, della parte più incurabile del repertorio contemporaneo: quella sancita dall’obbligo di allestire «nuovi spettacoli dedicati a temi sovietici contemporanei». Da *Doroga pobedi* (La strada della vittoria, 1946), nuovo cimento storico di Vladimir A. Solov’ëv,⁷⁴ stavolta dedicato all’epopea della clandestinità durante l’occupazione nazista,⁷⁵ a *V naši dni* (Ai nostri giorni, 1952), sublime saggio di aconflictualità redatto da Sofronov, il mesto elenco incluse *Neugasimoe plamja* (La fiamma inestinguibile, 1947) del pubblicista Boris Polevoj; *V načale veka* (Agli inizi del secolo, 1949), frutto degli sforzi congiunti del famigerato terzetto composto dai fratelli Tur

⁷⁰ Peraltro, nel 1936 Rapoport aveva già affiancato Zachava nella regia di *Much Ado About Nothing*: cfr. Ob2, pp. 58-59, 66; Ob3, p. 128 (n. 17).

⁷¹ Nel fatidico 1946 a Simonov era stata infatti conferita anche la direzione della prima cattedra di Arte attoriale del Tušč.

⁷² Simonov incarnò nel film la figura storica del generale ottomano Osman Nuri Pascià. Per il film ricevettero il Premio Stalin anche Vsevolod Pudovkin e Aleksej Dikij, interprete del protagonista eponimo, che vide così completata la sua riabilitazione (cfr. Ob3, pp. 132-133, ove si tratteggiano sommariamente le vicissitudini repressive subite del regista fra 1936 e 1941; ma anche per Dikij è previsto su queste pagine un apposito, venturo profilo). Presentato nel 1947 alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia, il film anche qui ricevette due riconoscimenti: uno per le migliori scene di massa, l’altro assegnato a Dikij per speciali meriti artistici.

⁷³ Autore del fortunatissimo «dramma storico-patriottico» *Fel’dmaršal Kutuzov* (1940): per un cenno alla regia del TIV, firmata allora da Ochlopkov, cfr. Ob3, p. 129.

⁷⁴ Testo e spettacolo peraltro stroncati il 28 dicembre 1946 dalla “Pravda” in quanto afflitti da «pomposo schematicismo [...] più conveniente a una parata che a opere d’arte» (Grigorij Bojadžiev, *Doroga pobedy* [La strada della vittoria], cit. da ISDT, V, pp. 106-107).

⁷⁵ Cfr. Ob4, p. 79.

e Lev Šejnin;⁷⁶ *Krepost' na Volge* (La fortezza sul Volga, 1949), polpettone storico-rivoluzionario di Il'ja Kremlëv; *Gosudarstvennyj sovetnik* (Il consigliere di Stato, 1950) di Maks Sagalovič e Boris Fajans; *V seredine veka* (Alla metà del secolo, 1951), ulteriore cimento drammaturgico del Piccolo Inquisitore Šejnin.⁷⁷

Croce gemmata di quel rosario, nonché «massimamente celebrato tra gli allestimenti “anticapitalistici” del teatro», fu *Zagovor obrečënych* (La congiura dei condannati, 1949), dove Nikolaj Virta, uno degli scrittori più autorevoli della nomenclatura staliniana,⁷⁸ aveva rappresentato le vicende di «un complotto fascista in un immaginario Paese europeo contemporaneo».⁷⁹ Cofirmata da Gabovič, scenografata da Ryndin e interpretata, tra gli altri, da Astangov, Anatolij Gorjunov,⁸⁰ Oročko, Tolčanov, Borisova e Ljubimov, l'edizione del TIV (coeva alle improrogabili versioni degli altri maggiori teatri delle due capitali)⁸¹ fu sommersa da un diluvio di Premi Stalin. Allo stesso filone tematico apparteneva la nuova *pièce* di Pogodin, *Missurijskij val's* (Valzer sul Missouri, 1950), allestita con minore successo da Simonov e Rapoport per le scenografie di Ryndin, e creata tra gli altri da Astangov, Šichmatov, Plotnikov e Ljubimov.⁸²

Prima di prestare il proprio corpo d'attore ad atmosfere consimili, allorché creò

⁷⁶ *V naši dni* e *Neugasimoe plamja* furono co-firmati da Remizova, *V načale veka* e *V seredine veka* da Rapoport e *Gosudarstvennyj sovetnik* dall'attore del TIV Nikolaj Pažitnov. Tra le interpretazioni di cui resta qualche traccia negli annali del teatro, quelle di Tolčanov (*Krepost' na Volge*), Grave (*Doroga pobedi* e *Krepost' na Volge*), Dar'ija Peškova (*V naši dni*), Parfan'jak (*V naši dni* e *Krepost' na Volge*) e Ul'janov (*Krepost' na Volge*). I maggiori scenografi del TIV furono coinvolti nell'impaginazione di *Doroga pobedi* (Vladimir Dmitriev), *V načale veka* (Rabinovič), *Neugasimoe plamja* e *V seredine veka* (entrambi affidati a Ryndin). Cfr. ISDT, V, pp. 106-107, 124, 140.

⁷⁷ Nel 1943 Virta aveva ricevuto, tra l'altro, l'incarico di sottoporre a censura la prima edizione russo-sovietica della Bibbia, e «non ravvisandovi alcuna deviazione dall'ideologia comunista» la aveva licenziata per la stampa sotto la propria supervisione «senza alcun taglio» (V. A. Torčikov, A. M. Leontjuk, *Vokruge Stalina. Istoriko-biografičeskij spravočnik* [Attorno a Stalin. Manuale storico-biografico], cit. dalla risorsa on-line <http://hrono.info/biograf/bio_we/virta.html>).

⁷⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit.

⁷⁹ Su Gorjunov cfr. Ob2, pp. 46, 48, 55, 61; Ob3, pp. 129, 130, 131.

⁸⁰ Cfr. ISDT, V, p. 129.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Secondo la testimonianza del nipote di Ruben Simonov, proprio al potentissimo dirigente sovietico, nonché appassionato seguace delle sorti del TIV, si dovette una speciale protezione della scena vachtangoviana negli anni più foschi delle varie purghe, nonché il trattamento di favore riservatogli al tempo dello sfollamento, allorché Mikoyan riuscì a far recedere Stalin dalla sua decisione di trasferire il TIV a Novosibirsk, provvedimento che sarebbe di fatto equivalso a una deportazione, ed evacuarlo invece nella più ospitale sede di Omsk. Nella riunione del Politbjuro dove Stalin presentò la sua proposta, adducendo la motivazione della «necessità di elevare il livello culturale delle popolazioni siberiane e transuraliche», Mikoyan avrebbe obiettato sarcastico: «Sì, ottima idea. Mandiamoci anche la Galleria Tret'jakov». (Da *Energia krovi* [L'energia del sangue], memoria di Ruben Evgen'evič Simonov raccolta ed elaborata da Valerij Stol'nikov per la rivista “Rossijsko-armjanskij delovoj žurnal” e riportata dal sito Mielofon.ru: <<http://www.mielofon.ru/film/vfs/person/simonov/person.htm>>).

sullo schermo Mikoyan⁸³ [Mikojan] nel grande affresco storico di Mikheil Ch'iaureli [Michail Čiaureli] *Padenie Berlina* (La caduta di Berlino, 1949), Simonov era riuscito a ritagliarsi un'unica oasi chiamando per la prima volta Arbusov a collaborare con il TIV onde affidargli un adattamento del romanzo di Turgenev *Nakanune* (Alla vigilia, 1948), del quale, affiancato da Gabovič e Oročko, si riservò la direzione dell'allestimento. Entro le scenografie di Dmitriev, la cui accuratezza niente cedeva alla semplice, pragmatica robustezza di linee e volumi, si mosse un *ensemble* atipico, i cui vertici, formati dallo Stachov di Viktor Kol'cov,⁸⁴ dall'Insarov di Astangov e dallo Šubin di Ljubimov – chiamato con successo a confermare le doti mostrate di recente nel *Molodaja gvardija* di Zachava, spettacolo del quale in qualche modo *Nakanune* costituiva un'implicita variazione classica à rebours – furono programmaticamente (nell'ottica turgeneviana dei «padri e figli») posti a reggere, con la loro elasticità psicodinamica, la trama esile e nervosa delle *mizansceny* agite dagli allievi del Tušč.⁸⁵

Ad Arbusov fu dedicato anche il primo allestimento poststaliniano di Simonov, che affiancato da Remizova diresse *Evropejskaja chronika* (Una cronaca europea, 1953), ove l'autore di *Gorod na zare* attingeva con echi čechoviani alle vicende dell'*intelligencija* occidentale negli anni Trenta e Quaranta. Sentendosi ormai libero di tornare a spalmare sulla propria tavolozza registica le tinte a lui più grate, Simonov convertì le sottigliezze psicologiche del testo in «occasione d'intreccio commedistico»,⁸⁶ talché alla produzione del TIV (sobriamente impaginata da Ryndin e interpretata, tra gli altri, da Jakovlev e Dar'ija Peškova)⁸⁷ i critici più impazienti di novità, o forse più zelanti nel rapido allinearsi al nuovo corso, preferirono la coeva edizione di *Evropejskaja chronika* risolta in chiave più aspra e con soluzioni scenotecniche più moderniste da Akimov al Teatr im. Lensovet (Teatro del Soviet di Leningrado; TIL),⁸⁸ ove nel 1949 il regista-scenografo era stato confinato con la duplice accusa di «formalismo» e «occidentalismo», e che già nel 1952 aveva ospitato la sua edizione del classico satirico di Saltykov-Ščedrin *Teni* (Ombre), alla quale la teatrologia russa avrebbe assegnato in retrospettiva la palma di saggio aurorale del «rinascimento scenico-drammatico».⁸⁹

A questi toni il TIV si sarebbe peraltro immediatamente adeguato col successivo, già menzionato *Raki*,⁹⁰ spettacolo cofirmato da Simonov con Zachava e Igor' Il'inskij

⁸³ Su Kol'cov cfr. Ob2, pp. 46, 47, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 61; Ob3, pp. 132, 139; Ob4, p. 84.

⁸⁴ Cfr. ISDT, V, p. 96.

⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 132.

⁸⁶ Su Peškova cfr. Ob4, p. 85.

⁸⁷ Cfr. IRSDT, II, p. 82.

⁸⁸ Cfr. Ob1, p. 81, n. 49.

⁸⁹ Attualizzazione anti-burocratica del *Revizor* gogoliano redatta dal poeta-drammaturgo Sergej Michalkov (cfr. Ob4, p. 84).

⁹⁰ Per lo spettacolo del 1937 si rimanda a Ob2, pp. 60-62.

– il sommo creatore scenico di alcuni tra i capolavori mejerchol'diani – con cui il teatro avrebbe fatto ufficialmente ingresso nell'epoca del disgelo.

Nondimeno, proprio allora Simonov parve rinunciare a ogni personale velleità propositiva con ostinazione non inferiore a quella con cui aveva assolto la funzione, ormai esaurita, di “parafulmini” del repertorio. Vuoi come tacita ammissione di una propria sopravvenuta inattualità, vuoi per concedersi un' indefinita pausa sabbatica dopo gli anni del buio, vuoi per dedicarsi con rinnovata lena all'attività pedagogica e tornare dopo tanti anni a creare quei nuovi *obrazy* che contribuirono ai primi successi del figlio Evgenij, o fors'anche, e finalmente, per ritagliarsi nei nuovi tempi un ossimorico *status* da icona postumo-vivente, fatto sta che negli anni seguenti Simonov si sarebbe dedicato esclusivamente a firmare restauri scenici: a quello di *Čelovek s ruž'em* (L'uomo col fucile, 1954),⁹¹ dove la parte di Lenin, già creata da Boris Ščukin, toccò stavolta a Plotnikov, seguì la ripresa di *Oleko Dundič* (Aleko Dundič, 1955),⁹² offerta alla memoria di Dikij, recentemente scomparso, che tredici anni prima aveva diretto lo stesso Simonov nella parte eponima che gli era valsa il primo Premio Stalin e che ora, nelle nuove scenografie di Rabinovič, egli passò a Gricenko, il quale peraltro, al fianco di Borisova, ne trasse «una delle sue parti migliori».⁹³

Ancor più manifestamente autocelebrativa era stata la regia radiofonica di quel *Lev Guryč Siničkin, ili Provincial'naja debjutantka* (L. G. S., ovvero La provinciale debuttante, 1955) con cui trent'anni prima Simonov aveva firmato la sua prima produzione teatrale,⁹⁴ e che replicò ove possibile il *cast* originale (Simonov stesso, Oročko, Šuchmin, Kol'cov, Vera Golovina),⁹⁵ integrandolo con Tolčanov ed esponenti di spicco delle generazioni successive come Šlezinger, Celikovskaja, Plotnikov e Grekov.

Alle forme tecnologiche del dramma Simonov tornò qualche mese dopo con la sua ultima interpretazione cinematografica, il padre Cardi del film di Aleksandr Fajncimmer *Ovod* (Il tafano, 1955), trasposizione del romanzo *The Gadfly* dell'irlandese Ethel Lilian Voynich, ambientato tra la Toscana e la Romagna del quarto decennio del XIX secolo, lavoro che in terra sovietica aveva sempre goduto di una discreta popolarità.⁹⁶ Accanto ai vachtangoviani Simonov ed Etuš, in minoritaria rappresentanza dell'*élite* teatrale moscovita, Fajncimmer radunò un autentico stato

⁹¹ Per lo spettacolo del 1942 si rimanda a Ob3, pp. 133-134.

⁹² Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/oleko>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁹³ Tratteggiata in Ob2, p. 46.

⁹⁴ Su Golovina cfr. Ob2, pp. 46, 58 (n. 96); Ob3, p. 132; Ob4, p. 86.

⁹⁵ Già nel 1928 il compositore Michail Žukov ne aveva tratto un'opera lirica di grande successo.

⁹⁶ Peraltro *Foma Gordeev* costituì di per sé una delle opere di Gor'kij più visitate nella riconsiderazione del suo retaggio operata dall'*intelligencija* artistica russa durante la fase ascensionale del disgelo, come avrebbe dimostrato anche la riduzione cinematografica offertane nel 1959 da Mark Donskoj, già autore un ventennio prima della celebre «trilogia di Gor'kij».

maggiore dai massimi *ensemble* leningradesi: Nikolaj Simonov, Vadim Medvedev e Vladimir Čestnokov dall'accademico GosDrama, Elena Junger, *leader* incontrastata del Teatr Komedii (Teatro della Commedia di Leningrado; LTK) di Akimov, nonché l'altro neo-akimoviano Pavel Pankov, che aveva seguito il maestro nell'esilio al TIL e stava per essere chiamato al BDT, ove si sarebbe riunito al compagno di set Efim Kopeljan, stella sorgente di quella scena sotto l'incipiente, nuova direzione di Tovstonogov. Non stupisce pertanto che il film scalasse le classifiche dei botteghini sovietici per l'anno 1955, piazzandosi al terzo posto e sfiorando complessivamente i quaranta milioni di spettatori.

Tanto più inattesa fu la scelta con cui Simonov tornò a dirigere una nuova produzione dopo quella triennale peregrinazione celebrativo-mediatica, presentata altresì nel periodo che lo avrebbe portato da Re Dormidont e Domenico Soriano, sue prime creazioni attoriali postbelliche. In effetti, mentre la vena gor'kijana di Zachava ormai languiva irreversibilmente, fu proprio Simonov a incaricarsi di rilanciare quella "seconda anima" del TIV con un proprio adattamento del romanzo *Foma Gordeev* (1956) che, in linea con i coevi fermenti del «rinascimento scenico-drammatico», assestò un primo colpo alla corrente esegesi pubblicistica della drammaturgia di Gor'kij, aprendo così un varco che avrebbe condotto, da lì a un decennio, ai grandi spettacoli gor'kijani di Tovstonogov.⁹⁷

Qui la vicenda del protagonista era ricondotta a più consone tinte tragico-romantiche che Juon estrinsecò in scenografie-dicotomia ove «le ampie distese attorno al Volga» si alternavano ai «soffocanti palazzi chiassosamente decorati delle famiglie di mercanti»⁹⁸, rispecchiando esiti e premesse delle «ricerche afflitte e assetate»⁹⁹ condotte dal giovane protagonista tra le vette e gli abissi della sua diversissima sorte. Grigorij Abrikosov, neodiplomato del Tušč, ottenne al suo esordio un grande successo personale, mutando convenientemente quell'*obraz* da «ragazzo tenero e dal cuore semplice» a «uomo furente, capace di nutrire un odio feroce», e finalmente balbuziente mendico presso il portone del palazzo costruito con i soldi dell'eredità estortagli.¹⁰⁰ Mentore e carnefice di quel Foma, né di lui meno scisso, era il padrino Jakov Majakin, cui Tolčanov conferì rispettivamente – quasi a richiamare le due stagioni ideologiche del proprio Maestro – tratti di mite solidità tolstoiana e una grottesca avidità memore degli spettacoli vachtangoviani del 1921.¹⁰¹ Nella parte di Medynskaja, la consolidata rotazione tra Celikovskaja e Paškova completò il buon esito dello spettacolo, attirando la parte del pubblico meno interessata a squisite questioni esegetiche.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Cfr. IRSDT, II, p. 71.

⁹⁹ Cfr. ISDT, VI, p. 15.

¹⁰⁰ Cfr. Ob3, p. 127.

¹⁰¹ Cfr. Ob3, pp. 138-139.

Ma i successivi *Bol'soj Kirill* (K. il Grande, 1957) e *Nepisanyj zakon* (Una legge non scritta, 1958), entrambi scenografati da Rabinovič, delusero prontamente chi sperava che quel *Foma Gordeev* fosse stato il mero preludio di una nuova stagione del Simonov regista. Nel primo, il crepuscolare Il'ja Sel'vinskij aveva declinato in «dramma popolare» il genere della «Leniniade», né Simonov, scegliendo il testo per celebrare il 40° anniversario dell'Ottobre, seppe far altro che traslare dal recente restauro di *Čelovek s ruž'em* Plotnikov-Lenin, che l'insipienza delle situazioni sceniche peraltro ridusse a fotogramma ambulante del Capo, e affiancargli un'altra icona vivente del vecchio «dramma eroico-rivoluzionario» come Astangov.¹⁰² Nonostante l'impiego della stella Borisova, risonanze ancor più impalpabili ebbe il secondo allestimento che, dedicato a un frutto minore della penna, già di per se flebilissima, di Vladimir Pistolenko, sarene rimasta nelle cronache solo per il debutto del neodiplomato Šalevič.

Simonov tornò così a modulare il principio vachtangoviano della «teatralità festante» su toni di umile e lieve comicità brillante, solitamente nutrita da un *obraz* femminile debordante, e su quel terreno un po' frusto parve almeno riuscire a gettare un ponte, esile ma percorribile, tra le generazioni di attori e spettatori più sensibili alle tradizioni del TIV di *Un chapeau de paille d'Italie*¹⁰³ e *Mam'zelle Nitouche*.¹⁰⁴ Gliene fornì il destro il nazional-popolare Sofronov, autore di una fortunatissima saga rurale che, a cavallo del decennio, coronò il sottogenere della «commedia kolchoziana» in gran voga sin dalla fine degli anni Quaranta, allorché esso aveva aperto rari sprazzi di freschezza nella densa caligine della drammaturgia aconfittuale.¹⁰⁵ In *Strjapucha* (La massaia, 1959) Simonov ricondusse così la vicenda alla forma prediletta del *vaudeville*, riuscendo a trarne uno spettacolo «gioioso, festante e sfrontato» imperniato esclusivamente sulle generazioni attoriali del dopoguerra (Gricenko, Jakovlev, L. Paškova, Ul'janov), guidate dalla esuberante Pavlina di Borisova sullo sfondo di «fiumi d'un azzurro abbagliante, nubi ricciute e angurie enormi», frutto dello «stil pittoresco» dello scenografo Milij Vinogradov.¹⁰⁶ In *Strjapucha zamužem* (La massaia prende marito, 1961), Simonov accentuò gli aspetti opportunamente modernizzati del *sequel*, peraltro riconducibili all'usato artificio del «teatro nel teatro»: lo stesso *cast* dell'episodio precedente fu integrato dalla debuttante Maksakova, neodiploma-

¹⁰² Anche le sceneggiature avevano allora attinto copiosamente a questo sotto-genere drammaturgico, con esiti non sempre disprezzabili. Il lettore dubitoso può prendere visione, ad esempio, del leggiadro film di Boris Barnet *Ščedroe leto* (Un'estate prodigiosa, 1950).

¹⁰³ ISDT, VI, pp. 121-122.

¹⁰⁴ ISDT, VI, pp. 122-123; Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/strypuhazamuzem>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁰⁵ Al TIV «circolava una battuta secondo cui Ruben Simonov aveva allestito *Živoj trup* solo per poter cantare» alle prove «le romanze zigane» (<<http://www.vakhtangov.ru/shows/zivoitrup>> [dal sito ufficiale del TIV]).

¹⁰⁶ Cfr. ISDT, VI, pp. 140, 144; <<http://www.vakhtangov.ru/shows/zivoitrup>> cit.

ta del Tušč, chiamata a interpretare Maša, una giovane attrice moscovita che metteva in subbuglio la vita del *kolchoz* fornendo un'inattesa alternativa al dominante «eterno rural-femminino» di Borisova-Pavlina.¹⁰⁷

Altrove Simonov cercò di applicare la lievità del suo tocco registico a produzioni più impegnative. Già prima del secondo *Strjapucha*, in *Dvenadcatyj čas* (La dodicesima ora, 1960) le interpretazioni di Borisova, Etuš, Ljubimov e Gunčenko non erano valse a vivacizzare la produzione del nuovo, minore cimento di Arbusov. Maggiore attenzione era toccata al *Faust* (1961) di Gounod, l'ulteriore escursione operistica, l'ultima, offerta da Simonov al Bol'šoj. E proprio a un originale, quand'anche opinabile, riconduzione al principio musicale della struttura drammatica, procedimento prediletto dal Simonov regista, egli ricorse sul terreno del repertorio classico patrio, peraltro ormai costellato di innumerevoli varianti e sperimentazioni sceniche. Così, nel tolstojano *Živoj trup* (Il cadavere vivente, 1962) il conflitto centrale tra Protasov (Gricenko) e Karenin (Jakovlev), come pure gli *obrazy* creati da un autentico *cast-firmamento* (composto tra gli altri da Mansurova, Sinel'nikova, Tolčanov, G. Abrikosov, Kacynskij, Kol'cov, Šichmatov, Celikovskaja), finirono per fare da mero sfondo alle romanze zigane (repertorio di cui lo stesso Simonov era ottimo interprete)¹⁰⁸ intonate in grandi scene di gruppo dalla Maša di Maksakova, che ivi colse la sua affermazione definitiva, con l'ausilio del grande chitarrista Sergej Sorokin, che a ogni replica si recava appositamente al TIV da Leningrado.¹⁰⁹

Al filone non sempre provvido dei restauri scenici Simonov tornò poi celebrando con una ripresa «rinnovata» di *Princessa Turandot* (1963) il centenario della nascita di Stanislavskij e l'ottantesimo anniversario di quella di Vachtangov. Schivando l'arduo compito di riproporre l'epocale allestimento nella sua originaria funzione di saggio esemplare dell'«atteggiamento verso l'*obraz*», il regista si limitò a concertare un tradizionale, disimpegnato e a tratti appesantito accostamento di maschere e personaggi affidati alle stelle dell'ormai celebrata «seconda generazione» del TIV¹¹⁰ (Borisova-Turandot, Maksakova-Adelma, Kacynskij-Timur, Lanovoj-Calaf, Jakovlev-Pantalone, Gricenko-Tartaglia, Ul'janov-Brighella, Grekov-Truffaldino) entro un'ambientazione neutra di panni, tendaggi e velari, a sua volta dimentica del principio dinamico attivo con cui Vachtangov aveva risolto il rapporto tra

¹⁰⁷ Di cui non faceva più parte Ljubimov, che aveva appena fondato il Taganka con i neodiplomati del suo corso al Tušč.

¹⁰⁸ Cfr. IRSDT, II, pp. 84-85; <<http://www.vakhtangov.ru/shows/turandot2>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁰⁹ Il soldato Mark Bessmertnyj (alla lettera Marco Immortale) che, caduto sul fronte, viene rifiutato sia dal Paradiso che dall'Inferno, ed è dunque costretto a tornare in vita.

¹¹⁰ Cfr. Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* [Le circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo], Artist. Rezissër. Teatr, Moskva 1999, p. 61.

attore, costume e spazio, talché della leggendaria impaginazione scenica di Ignatij Nivinskij rimase poco o niente.¹¹¹

Nel successivo *Pravda i krivda* (Verità e iniquità, 1964), adattamento del romanzo ucraino di Michajlo [Michail] Stel'mach, Simonov accentuò i toni umoristici della vicenda allegorico-popolare del protagonista,¹¹² parte che risultò particolarmente congeniale alle corde di Gricenko, ivi affiancato da Šichmatov, Borisova e Jakovlev. Più emblematica risultò la vicenda di *Dion* (Dione, 1965), come il TIV ribattezzò *Rimskaja komedija* (Una commedia romana), dove Simonov affrontò per la prima volta i lavori di Leonid Zorin, drammaturgo versatile e assai popolare, quand'anche non sempre amato dalle autorità, specie nel passaggio storico allora in corso tra disgelo e stagnazione. Allestendo quella *pièce* sapida e arguta che, liberamente ambientata nella Roma di Domiziano e Dione Crisostomo, non mancava di cogliere imbarazzanti raffronti con la realtà sovietica contemporanea,¹¹³ il regista mostrò tuttavia di «non aspirare ad allusioni pericolose», disinnescandole anzi in favore di uno storicismo che, per quanto «vivo e appassionato»¹¹⁴, non era certo mai stato tra le corde più vibranti della sua lira registica: infatti, contrariamente alla parallela versione leningradese di Georgij Tovstonogov al BDT, e nonostante le difficoltà censorie incontrate da Zorin per la pubblicazione del testo,¹¹⁵ lo spettacolo (creato tra gli altri da Ul'janov,¹¹⁶ Gricenko, Borisova, Kol'cov, Plotnikov, Lanovoj e Alla Kazanskaja)¹¹⁷ filò via liscio come l'olio.¹¹⁸

A contrasto con la ripresa di *Princessa Turandot*, più fresche e motivate parvero le soluzioni non dissimili adottate per *Zoluška* (Cenerentola, 1966), che Simonov volse in «fiaba in due atti» da una vecchia ma fortunata sceneggiatura di Evgenij Švarc,¹¹⁹ profittando dell'occasione per rodare un *ensemble* in gran parte inedito che, accanto al «riuscitissimo» *Pas-des-Trois* di Lanovoj e alla *Matrigna* di una Valentina

¹¹¹ Cfr. A. Smeljanskij, *Predlagaemye obščestvennye delovye... cit.*, pp. 61-62.

¹¹² Che subentrò in Dione Crisostomo a Luk'janov, venuto a mancare nel primo tratto di lavorazione dello spettacolo.

¹¹³ Su Kazanskaja cfr. Ob3, pp. 128, 132, 137.

¹¹⁴ Diversamente dalle abitudini del TIV, in questo non diverse da quelle dei teatri drammatici dell'epoca, Dion costituì anche l'occasione per sperimentare rotazioni non gerarchiche ma paritarie, che videro impegnati G. Abrikosov, Maksakova, Šichmatov ed Etuš.

¹¹⁵ Cfr. A. Smeljanskij, *Predlagaemye obščestvennye delovye... cit.*, pp. 61-62.

¹¹⁶ Che subentrò in Dione Crisostomo a Luk'janov, venuto a mancare nel primo tratto di lavorazione dello spettacolo.

¹¹⁷ Su Kazanskaja cfr. Ob3, pp. 128, 132, 137.

¹¹⁸ Diversamente dalle abitudini del TIV, in questo non diverse da quelle dei teatri drammatici dell'epoca, Dion costituì anche l'occasione per sperimentare rotazioni non gerarchiche ma paritarie, che videro impegnati G. Abrikosov, Maksakova, Šichmatov ed Etuš.

¹¹⁹ Redatta nel 1945 dal rinomato favolista-drammaturgo per l'omonimo, pluripremiato film di Nadežda Koševerova e Michail Šapiro, recentemente restaurato.

Vagrina¹²⁰ da molti anni ormai ai margini della *troupe*, vide l'esordio della neodiplomata Inna Alabina e la prima parte da protagonista di Ekaterina Rajkina (già Zelima nella recente ripresa di *Principessa Turandot*).¹²¹

Analoghi a *Dion* furono invece contesto e concetto del successivo *Konarmija* (L'armata a cavallo, 1966). Infatti, quando si seppe che Simonov aveva rivolto la propria attenzione al ciclo di racconti di Isaak Babel', un gruppo di reduci della leggendaria Armata di Budënyj si dolse pubblicamente del progetto, definendo «diffamatorio» il testo e rispolverando la polemica suscitata oltre quarant'anni addietro dalla sua prima comparsa.¹²² Ma i veterani non trovarono pane per i loro denti. Alcuni attori del TIV, fra i quali Šalevič, lo volsero infatti in un «poema eroico in due parti» ove gli episodi più controversi erano smussati o direttamente sostituiti da brani delle opere di Majakovskij, impersonato in scena da Lanovoj in guisa di Conduttore. Ne sortì un ibrido tra due generi scenici allora in gran voga, la «composizione prosastica» e lo «spettacolo poetico», ove entro lo scarno apparato scenografico predisposto da Enar Stenberg, e imbaldanzite – quasi un risarcimento ai reduci – dalla celebre Marcia di Budënyj, le varie generazioni del teatro (capeggiate da Šichmatov, Sinel'nikova, Ul'janov, Jakovlev, Borisova, Kacynskij, Parfan'jak, Šalevič, Gričenko, G. Abrikosov, a cui si unirono tra gli altri i giovani Volyncev ed Eleonora Šaškova, nonché un pugno di attori che durante la seconda guerra mondiale avevano lavorato con il TIV nella Frontovaja brigada [Brigata del Fronte]) incarnarono *obrazy* «dall'animo semplice, autentici, accaniti e inconciliabili come bambini», dando luogo a una rappresentazione risolta in tono «leggiadro e romantico», quand'anche «elevata, toccante» e sinanche «allegra». ¹²³

Per il cinquantésimo anniversario dell'Ottobre, Simonov scelse ancora la via filologica, offrendo una nuova versione di *Virineja* (V.), il dramma che, coadiuvata da Valerian Pravduchin, Lidija Sejfullina aveva trasposto per la scena dal proprio racconto omonimo, e con il quale il 13 ottobre 1925 Aleksej Popov aveva inaugu-

¹²⁰ Su Vagrina, già creatrice di Ofelia nello scandaloso *Amleto* di Akimov (1932), cfr. Ob2, pp. 46, 48 (n. 42), 55, 56-57, 59 (n. 102).

¹²¹ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/zolushka>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹²² Voluta da Majakovskij, la pubblicazione dei primi racconti del ciclo sulla rivista del LEF aveva a suo tempo (1923-1924) suscitato un aspro dibattito, che condusse a varie reprimende delle autorità e addirittura alla richiesta, da parte di Budënyj, che Babel' fosse giustiziato. Ciononostante nel 1926 venne pubblicata una prima edizione di *Konarmija* (Babel' continuò a lavorarvi fino al 1937), e quando nel 1932 Gor'kij rientrò in patria, ne caldeggiò una nuova edizione, uscita l'anno successivo. Dopo l'arresto (15 maggio 1939) e l'esecuzione (27 gennaio 1940) dell'autore, e sino al disgelo, il libro fu proibito. Babel' fu riabilitato nel 1954, e sin dal 1957 *Konarmija* era stato nuovamente pubblicato a cura di Il'ja Erenburg, che ne sancì lo statuto di «irrinunciabile pietra miliare della letteratura russo-sovietica».

¹²³ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/konarmija>> (dal sito ufficiale del TIV).

rato al futuro TIV¹²⁴ quel genere «eroico-rivoluzionario» che aveva segnato una netta cesura nell'adeguamento degli stili scenici al repertorio neosovietico. A fronte della tensione anche sperimentale con cui altri teatri colsero l'occasione del giubileo rivoluzionario,¹²⁵ i toni mediamente celebrativi dello spettacolo ne resero estremamente tenue la risonanza critica. Borisova-Virineja garantì alla riedizione un esito dignitoso, mentre le nuove e nuovissime leve accolsero allora, accanto a Šalevič e Alabina, Marianna Vertinskaja, figlia del celebre *chansonnier* Aleksandr Vertinskij, alla quale venne affidata la prima parte da neodiplomata del Tušč.

Ma fu tornando a Zorin che Simonov concluse la propria carriera registica con uno dei suoi maggiori successi, apponendovi il sigillo stilistico probabilmente più congeniale alla sua estetica, prevalentemente implicita: quello della completa dissoluzione nel gioco scenico, ovvero – con attutita eco vachtangoviana – «esprimere tutto tramite gli attori».¹²⁶ Così, nella più leggiadra tra le numerose edizioni di *Varšavskaja melodija* (Melodia varsaviana, 1967), il commento chopiniano eseguito in orchestra dalla pianista Bella Davidovič e la sobria impaginazione di Stenberg funsero da mero sostegno alla *pièce*-duetto recitata dal Viktor «semplice, terreno, schietto» di Ul'janov e dalla Elena «delicata e nervosa» di Borisova, tutta giocata (come già Mansurova-Filumena Marturano) sull'estrinsecazione psicodinamica dei «caratteri nazionalpopolari» della polacca: una «combinazione tra capricciosa femminilità e fermezza, salda e sicura efficienza, forza interiore», ove la «natura artistica» del personaggio era resa da una presenza scenica «espansiva, umoristica», costellata da «giochi incessanti e arguti».¹²⁷ Ne sortì uno spettacolo dalla «forma avara ma piena di musicalità interiore».¹²⁸

Ruben Nikolaevič Simonov, al secolo Ruben Simonyanc', si sarebbe spento a Mosca il 5 dicembre 1968.

¹²⁴ All'epoca ancora denominato Gosudarstvennaja akademičeskaja Studija im. E. B. Vachtangova (Studio Accademico Statatale Vachtangov; GASiV).

¹²⁵ Fu questo il caso delle nuove edizioni di altri capisaldi del genere, come lo *Štorm* (Tempesta) di Vladimir Bill'-Belocerkovskij, allestito da Jurij Zavadskij al Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca; TeMos; cfr. Ob1, p. 82) o la *Optimističeskaja tragedija* (Una tragedia ottimistica) di Vsevolod Višnevskij, prodotta per il Malyj da Leonid Varpachovskij; nonché di spettacoli concepiti in accordo a generi scenico-drammatici di maggiore attualità, come il «dramma documentale», in cui si cimentarono Tovstonogov, che firmò al BDT *Pravdu! Ničego krome pravdy!!!* (La verità, nient'altro che la verità!), redatto per l'occasione dallo storico Daniil Al' con i verbali della famigerata Commissione Overman; e Oleg Efremov al "Sovremennik", per il quale Michail Šatrov redasse il trittico *Dekabristy* (I decabristi), *Narodovol'cy* (acronimo stante a designare gli aderenti al partito Narodnaja volja) e *Bol'seviki* (I bolscevichi); o finalmente il dittico di «composizioni poetiche» *Poslušajte!* (Sentite!) e *Pugačëv* (P.), con cui Ljubimov al Taganka consacrò quel cinquantenario dell'Ottobre ai versi, rispettivamente, di Majakovskij e Esenin.

¹²⁶ IRSDT, II, p. 99.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

Dall'esperienza alla storia

Eva Marinai

Per quanto gli anni più “caldi” della nostra storia recente, i Sessanta-Settanta del Novecento, risalgano ormai a circa mezzo secolo fa, per la ricerca e la pratica teatrale contemporanea essi continuano a rappresentare un orizzonte culturale di riferimento: non più – come è ovvio – sul piano ideologico, ma ancora su quello teorico-metodologico.

In Italia, il «teatro di ricerca» e il cosiddetto «terzo teatro», ma anche il «teatro di base» hanno formato i propri percorsi esistenziali e artistici grazie alla lettura e alla conoscenza di testi e spettacoli chiave per la storia scenica del Novecento, che hanno visto la luce proprio negli anni della contestazione.

Tra questi, fondamentali sono stati gli *Scritti teatrali* di Bertolt Brecht (tradotti in italiano nel 1962), *Per un teatro povero* di Jerzy Grotowski (1968) curato da Eugenio Barba, l'edizione italiana di *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud (Einaudi 1968, ma già comparso per frammenti sulle colonne di «Sipario» nel 1965), i primi *Amleto* di Carmelo Bene (dal 1961 al 1974), le performance del Living Theatre (a partire dal loro primo passaggio lungo lo stivale, nel 1961), gli esperimenti di scrittura scenica di Carlo Quartucci e del suo gruppo (*Zip* è presentato alla Biennale di Venezia nel 1965). Un'eredità pesante, quella lasciata dalle avanguardie secondonovecentesche, con la quale storici, studiosi, artisti e critici continuano a fare i conti, come i figli con i grandi padri ancora in vita o scomparsi da troppo poco tempo per riuscire a essere ricordati con il giusto distacco. Da una parte, quindi, il rischio nel rapportarsi a tali esperienze *così lontane così vicine* è quello di oscillare tra due poli opposti, attribuendo a esse l'aura sacra delle reliquie o, viceversa, sconfessandole con furore iconoclasta. Dall'altra, per il panorama teatrale più recente, anni Ottanta, la difficoltà maggiore consiste probabilmente nel confronto con una documentazione mobile, necessariamente meno soggetta a un modello consolidato di osservazione.

Eppure, compito (arduo) del progetto curato da Lorenzo Mango e dalla casa Editrice Titivillus è proprio una storicizzazione dei fenomeni che hanno caratterizzato la neoavanguardia e la postavanguardia teatrali italiane, approfondendo i concetti «apparentemente antagonisti» (p. 16, vol. II) di *avanguardia* e di *popolare*. Attualmente il progetto ha visto l'uscita di tre volumi a opera di tre giovani autori provenienti dalla scuola napoletana, che affrontano lo studio del Nuovo Teatro in Italia dalla nascita al 1985, la cui punta mediana è rappresentata dal Sessantotto, all'indomani del Convegno di Ivrea. Apre la rassegna Daniela Visone, con *La*

Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967 (pubblicato nel 2010), che snoda la propria indagine partendo dalla problematizzazione della data d'inizio della storia del Nuovo Teatro, il 1959, anno in cui esordiscono su una "scena minore" nostrana Bene, Remondi, Quartucci, Ricci, mentre su quella internazionale s'impone Grotowski con il Teatr Laboratorium di Opole, mentre il Living debutta con *The Connection*. Visone affronta la fase aurorale del Nuovo Teatro intrecciando la geografia della sperimentazione teatrale italiana di quegli anni (dal Festival di Prima Porta alle cantine romane) con la mappatura della critica militante che scopre e sostiene tale sperimentazione (*in primis* Franco Quadri, Alberto Arbasino, Ettore Capriolo, Bruno Schacherl, Corrado Augias, Edoardo Fadini e l'indiscusso Giuseppe Bartolucci). In tal senso, la studiosa inaugura un modello compositivo e scrittorio che sarà ripetuto, con poche variazioni, dagli autori dei successivi volumi, i quali concludono l'analisi con un identico capitolo dedicato al dibattito critico, di volta in volta riferito agli anni presi in esame. Un capitolo, questo, che potrebbe apparire ridondante, poiché ripete alcuni passaggi, concetti e interferenze già affrontati in precedenza, dato che – come gli autori medesimi sottolineano spesso – sussiste una evidente prossimità, in quegli anni, tra critica e pratica artistica.

Il secondo testo, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (edito nel 2013) è opera di Salvatore Margiotta ed è costruito anch'esso su un impianto diacronico che si serve della successione di sezioni dal respiro sincronico: una densa indagine sulla storia del Nuovo Teatro italiano nel periodo più denso di rinnovamento per la scena teatrale, in conseguenza dei mutamenti culturali e politici della società. È allora, infatti, che si registra la «moltiplicazione quantitativa [...] degli artisti, dei gruppi e degli spettacoli» di cui parla Mango nell'Introduzione (p. 15). Nel tentativo di mettere ordine al viluppo di piste che si intersecano lungo il periodo interessato, la sintassi storica scelta dallo studioso risponde a una logica e a un codice riconducibili all'atto del cartografare. Dagli esiti del Convegno di Ivrea (ipotetico centro di aggregazione, ma anche punto di rottura per una deflagrazione di eterogenee esperienze sceniche) fino alle vicende del Teatro Immagine, passando per l'ormai leggendaria soglia liminale del Sessantotto e per il non meno significativo biennio 1972-1973 (tra rischio di auto-estinzione delle spinte sperimentali e vorace proliferazione di nuove tendenze artistiche), Margiotta esamina le geometrie alla base dei flussi del Nuovo Teatro ricavandone delle corpose mappe analitiche utili a definire le coordinate del fenomeno.

Il terzo volume, di Mimma Valentino, intitolato *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985* (edizione 2015), affronta il periodo a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'anno della scomparsa di Julian Beck. Di nuovo, il nume tutelare dello studio è il già citato Beppe Bartolucci, i cui testi e le cui intuizioni critiche fanno da faro per questa ricostruzione storica della contemporaneità, che ancora una volta – come per i precedenti saggi – intesse l'analisi delle esperienze teatrali di quegli anni con la lettura che di tali fenomeni ha dato la critica nelle riviste di settore e sulla

stampa nazionale. Un dialogo che s'intreccia soprattutto intorno alla riflessione sulle ambigue nozioni di "nuovo", in un panorama scenico variegato comprendente esperienze eterogenee e più o meno legate al recente passato neoavanguardista: De Berardinis-Peragallo e Carlo Cecchi da un lato, il terzo teatro dall'altro, gli esperimenti di Falso Movimento e poi dei Teatri Uniti con Toni Servillo e Mario Martone, sino alla Societas Raffaello Sanzio, al Teatro della Valdoca e al Teatro delle Albe. Emerge, dunque, un documentato e accurato catalogo di nomi, luoghi, rassegne, festival, quali snodi cronologici che corrispondono ad altrettante conquiste di poetica teatrale e di ricerca attoriale. Un percorso a carattere paraenciclopedico che si avvale di fonti e materiali originali, alcuni dei quali inediti, organizzati e commentati secondo una compatta e sintetica classificazione, che ci consegna un'immagine del *Nuovo* secondo una caratterizzazione problematica e complessa, lontana dal risolversi in un nostalgico contributo apologetico. E proprio in ragione di ciò, nello spigoloso confronto con il passato, il testo, corredato da ricchi apparati, chiama in causa il futuro della scena nazionale.

È inevitabile che in un simile orizzonte metodologico conti più l'insieme delle singole parti. Le individuali esperienze artistiche risultano a volte "sacrificate" nella loro pienezza e dunque, per fare un esempio, a Pier Paolo Pasolini e al suo *Manifesto per un Nuovo Teatro* (1968) sono dedicati soltanto pochi cenni; mentre nella sezione dedicata al "Teatro Immagine" trovano inaspettatamente collocazione le esperienze del Teatro dell'Ignoranza o del Granteatro di Carlo Cecchi, definite però da Margiotta vicende eccentriche e difficilmente catalogabili.

Peraltro, uno dei meriti principali di questo progetto di *mise en histoire* del Nuovo Teatro è l'aver contribuito a superare un limite bibliografico sul tema. Come infatti metteva in evidenza Guccini nel 2001 («Prove di drammaturgia», 1): «Il nostro debito nei confronti degli anni Settanta è lungi dall'essere saldato. Quel periodo ha dato molto più di quanto non abbia poi ricevuto in termini di rivisitazioni storiche, analisi critiche e ricordi autobiografici».

In particolare, a fronte di testi prodotti dagli stessi protagonisti degli eventi o da testimoni attivi, mancava uno sguardo che attraverso il filtro della distanza potesse ricomporre adeguatamente il panorama osservato (non solo per gli anni Settanta ma, nel complesso, per il periodo del Nuovo Teatro italiano). I volumi in questione, dallo stile dichiaratamente asciutto ed essenziale, compiono un primo passo nel percorso di transizione – auspicata più volte da Lorenzo Mango nelle sue introduzioni ai testi – *dall'esperienza alla storia*.

I volumi sono editi da Titivillus, Corazzano (Pisa):

Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967* (2010);

Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (2013);

Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985* (2015).

L'officina di Gordon Craig

Federica Mazzocchi

Fra gli studiosi di discipline teatrali, oggi in Italia, capaci di coniugare ampiezza di visione, spessore culturale e acume analitico, Lorenzo Mango occupa un posto particolare, perché vi aggiunge la dote di una scrittura limpida e priva di esibizionismi. Per queste, e per altre ragioni che dirò, il suo recente *L'officina teorica di Edward Gordon Craig* è un libro importante e destinato a durare, anche come modello metodologico per chi desideri intraprendere la strada della ricerca. Il libro è il risultato evidente di anni di riflessione e di impegno sul campo (cioè in archivio), e soprattutto di un certo modo di lavorare che, se forse un tempo era considerato necessario e, per così dire, normale, oggi non sempre lo è.

Il libro è utile agli studiosi quanto ai neofiti. Si potrebbe affidarlo agli studenti senza timore che si perdano o che non capiscano, perché sa comunicare con tutte le teste, di tutte le formazioni. Agli studiosi offre nuovi approfondimenti e nuovi stimoli, e a chi sa poco o nulla di Craig fa comprendere perché sia stato, fra gli artisti/teorici del teatro moderno, davvero decisivo per la fondazione del Novecento teatrale. Mango affronta la complessità del suo oggetto d'indagine a viso aperto, punta sempre al cuore dei problemi ed enuncia con assoluta chiarezza i propri obiettivi. È un libro, lo avrete capito, che si esprime con quello stile netto e sobrio tipico della cultura anglosassone. Nomina i problemi, dopodiché li discute. Questo modo di scrivere piano, calmo, senza fronzoli, senza ammiccamenti, si rivela particolarmente efficace anche sul piano narrativo, permettendo al lettore di seguire con costante attenzione, e con sincero piacere, i passi dell'autore mentre dipana, in fluide quanto serrate argomentazioni, il filo del discorso craighiano.

Gli unici appunti da fare sono di natura editoriale e riguardano il rapporto dell'oggetto-libro con il suo lettore. Non c'è l'indice dei nomi, un'assenza che, in uno studio di 300 pagine, pesa e impone qualche fatica di troppo nella caccia al nome che si cerca. Ugualmente, un elenco bibliografico finale con la lista dei numerosi documenti archivistici sarebbe stata una bussola utile per poter avere a colpo d'occhio, oltre che nelle note a piè di pagina, il quadro della situazione.

Ma di che cosa parla questo libro? E com'è fatto?

Il libro, strutturato in sei capitoli e basato su materiali archivistici, non è una panoramica generale su Craig. Si pone l'obiettivo più mirato (e dunque più stimolante) di ricostruire, e in molti passaggi di illuminare per la prima volta, gli eventi biografici e artistici e la maturazione dei problemi teorici che hanno portato Craig a scrivere *The Art of the Theatre*, piccolo saggio in forma di dialogo che provocò, com'è

noto, grandi conseguenze e modellò il teatro del secolo scorso. Da qui, due precisi assunti posti a premessa. Il primo è quello di individuare nel 1905 – anno di pubblicazione di *The Art of the Theatre*, appunto – la simbolica data di nascita del ‘900 teatrale, perché Craig è stato il più esplicito nel porre la questione, cruciale per il teatro a venire, «dell’identità autonoma e specifica del linguaggio teatrale» e della regia come arte (p. 11). Data simbolica, precisa Mango, dal momento che «non c’è alcuna pretesa di stabilire in modo assertivo l’inizio del secolo» (p. 10), quanto di indicare dei punti fermi, individuati dallo studioso in due altri eventi di quell’anno: il *Sogno di una notte di mezza estate* diretto da Reinhardt, cioè l’idea della regia come invenzione creativa sul testo, e la fondazione dello Studio di Stanislavskij-Mejerchol’d, ovvero l’altra anima, quella pedagogica laboratoriale e di ricerca, della regia novecentesca (pp. 10-11). Il secondo assunto posto a premessa riguarda, invece, il senso del titolo *L’officina teorica* che, per il suo valore programmatico, richiede una citazione ampia.

Obiiettivo di questo studio è entrare nelle pieghe delle pagine di *The Art of the Theatre* per esaminarne in dettaglio le dinamiche e le enunciazioni teoriche e, al tempo stesso, approfondire tutto il lavoro di genesi che condusse a quel risultato. Ho voluto definire questo processo “officina teorica”, perché è un termine che rende ragione, o almeno a me così pare, di tutto il lavoro intellettuale di Craig. Con officina teorica non si intende parlare della formazione di Craig, che è argomento totalmente diverso, ma proprio, tecnicamente, del processo creativo che condusse a *The Art of the Theatre*. Il luogo mentale in cui si produsse tale processo è veramente un’officina, espressione in cui parla la dimensione fabbrile, il costruire, assemblare, sperimentare e rifinire. L’officina è, per antonomasia, l’ambiente delle produzioni meccaniche e artigianali. [...] l’officina del teorico del teatro [...] ha le stesse qualità di attenzione al dato concreto, materiale, tattile ed al sapere, all’idea di ciò che si produce. È l’officina di Craig, un’officina teorica in cui, proprio nel 1905 (e immediati dintorni) viene messa a punto (come si fa con una macchina) un’idea di teatro. *The Art of the Theatre* è il risultato di tutto questo processo di elaborazione e costruzione, un processo che possiamo seguire passo passo grazie agli scritti di preparazione del libro ed entrando dentro il contesto culturale ed artistico che servì a Craig per scoprire quello che aveva in mente e tradurlo in uno straordinario prodotto teorico. Senza l’officina teorica in cui Craig lavora tra il 1903 e il 1905 non ci sarebbe *The Art of the Theatre* e senza *The Art of the Theatre* non ci sarebbe il teatro moderno. Perché ciò che è fondamentale di quel libro è che l’idea di teatro che vi è esposta non si limita ad essere l’idea teatrale di Craig ma è il vero e proprio fondamento dell’idea novecentesca di teatro (pp. 11-12).

Dunque, come intitola il secondo capitolo, *The Art of the Theatre* è una vera e propria «porta sul moderno» (p. 17). È Craig, infatti, a far nascere la regia in quanto «pensiero della regia» (p. 20), ovvero in quanto teoria di un linguaggio artistico autonomo (*self-reliant*) con sue specificità espressive e i suoi propri materiali (Azione, Scena, Voce). Tenendo presenti gli studi di Marotti e, pur talvolta

chiosandolo, di Bablet, Mango ripercorre i punti nodali di quest'opera decisiva per il passaggio della regia da mestiere ad arte, punti che basterà qui semplicemente elencare: l'autonomia dello spettacolo in quanto arte visiva (Mango la descrive quale vera e propria rivoluzione antiaristotelica); la fine della dipendenza dal testo drammatico e la messa in chiaro della nozione di testo spettacolare, cioè di una scrittura che sia solo e soltanto scenica (una delle nozioni-chiave del teatro contemporaneo, nota giustamente lo studioso); l'affermazione, coerente quanto radicale, che il vero padre di questo teatro come arte della visione sia il danzatore, non il poeta drammatico, e l'accentuazione dei valori di azione/movimento/danza da cui «transita tutta la concezione moderna del teatro» (p. 33); la celeberrima definizione postwagneriana dell'arte del teatro come sintesi non delle arti, ma dei linguaggi/ materiali, con un forte legame tra dimensione artistica e pratica artigianale, che consentirà ad un unico artista di «dar corpo, forma e vita a quel teatro di visioni», scrive, «che è la forma autentica del teatro, quella che ne rispecchia meglio l'archetipo rituale delle origini» (p. 37). Se il Novecento è stato definito «il secolo Artaud», «io mi sentirei di affermare», conclude Mango, «che è, ancor prima, il “secolo Craig”, perché quel suo breve libro in forma di dialogo mi sembra la condizione necessaria e indispensabile perché tutto il resto accadesse» (p. 43). La nascita di *The Art of the Theatre* non è il risultato di un'illuminazione repentina, come la velocità di scrittura dell'opera in una sola settimana ha spinto a credere, né è il “riassunto teorico” delle regie inglesi di Craig, come dice un'altra vulgata, bensì l'esito del processo complesso e graduale degli anni tra il 1903 e il 1905, che è appunto il preciso perimetro cronologico scelto da Mango per la sua indagine.

Dal capitolo terzo comincia la parte più personale e innovativa dello libro, che è quantitativamente la più corposa (circa 250 pagine) e che offre anche precise quanto vivaci analisi dei numerosissimi disegni e schizzi scenici craighiani. Da questo momento Mango entra progressivamente sempre più all'interno dell'officina teorica di Craig. Parte dall'analisi della fondamentale regia per *The Vikings* (1903) che, se da un lato, permise a Craig di stringere rapporti internazionali, soprattutto con la Germania attraverso il conte Harry Kessler, fu ragione di delusione sul piano produttivo e nel rapporto con gli attori, ben poco disponibili a riconoscere l'autorità registica (pp. 51-53). Se il teatro reale lo delude, trasferisce il suo teatro su carta. Non è un caso che siano i pittori a capirlo davvero in questa fase (p. 55). «L'idea che comincia a delinearsi tra il 1902 e il 1903 è qualcosa che potremmo definire un pensare teatro per immagini» (p. 56), attraverso veri e propri progetti visivi (celeberrimo quello più tardo di *The Steps*, 1905), che intensificano quell'interesse per il disegno e l'incisione che lo accompagnerà tutta la vita.

Il «teatro di carta» di Craig, come lo definisce Ines Aliverti, è rappresentato tanto da questi progetti visivi (limitativo chiamarli bozzetti scenografici) quanto dalla riflessione teorica sulle leggi e l'ontologia del teatro. Disegnare e scrivere, nota Mango, diventano «un'altra forma di teatro», un teatro «fatto di libri e disegni» con

cui, negli anni venire, «Craig sostituirà quello fatto della carne degli attori e del legno della scena», e di cui «*The Art of the Theatre* rappresenta senz'altro il primo atto compiuto» (p. 62).

Il primo atto compiuto, dunque, ma che tuttavia, non è «il primo “vero” scritto teorico di Craig» come si è soliti ritenere (p. 93), dal momento che è preceduto da rilevanti «prove di teoria» come le chiama Mango. Si tratta di cinque articoli, usciti su «*The Morning Post*» tutti nel 1903, ed analizzati con grande attenzione dallo studioso. Qui Craig propone le sue osservazioni sullo stato della scena inglese, entrata «profondamente in crisi, secondo lui, con la fine del “regno” di Irving» (p. 62), grande attore e maestro dello stesso Craig, e presenta i cambiamenti da fare sul piano artistico e produttivo. Ben poco valorizzati dagli studi su Craig, gli articoli ruotano intorno a questioni che avranno, invece, un peso decisivo, benché diversamente declinate, nel più maturo discorso craighiano. In particolare l'idea di teatro come arte della visione che è «il volano del ragionamento» di Craig (p. 97) e che emerge già chiaramente in questo gruppo di articoli. Craig lascerà perdere l'idea di pubblicarli in volume (anche se i materiali archivistici della Biblioteca Nazionale di Parigi dimostrano che era arrivato alle soglie della pubblicazione) perché finirà per distogliere lo sguardo dal «teatro che si fa» (p. 98), argomento di questi articoli, cioè smetterà di cercare esempi utili nel teatro del suo tempo per compiere, con *The Art of the Theatre*, il salto concettuale verso «cosa è» il teatro (p. 97). Dunque, è qui lo scarto tra gli articoli del «*Morning Post*» e il saggio del 1905: se nei primi Craig ragiona ancora in termini di armonia e unitarietà dello spettacolo (alla Antoine per intenderci), nel saggio «l'unità non riguarda più l'armonizzazione d'insieme ma una nuova definizione di linguaggio» (pp. 98-99). All'origine di tale passaggio concettuale, cioè nel lasso di tempo tra il 1903 e il 1905, c'è il fondamentale soggiorno in Germania, segnato dall'amicizia con Kessler e dal sodalizio anche sentimentale con la danzatrice americana Isadora Duncan (argomenti del grande capitolo quinto, pp. 157-254). Questi eventi rappresentano il contesto culturale ed esistenziale in cui avviene la definitiva maturazione di *The Art of the Theatre*. Tuttavia, gli articoli offrono tutta una serie di passaggi di grande interesse che per Mango meritano di essere ripensati: l'attacco alla degenerazione commerciale del teatro («uno degli slogan programmatici del movimento moderno» attraverso le tante proposte di teatri d'arte, p. 94); la necessità di una «riforma profonda e radicale del linguaggio» che assegni centralità alla figura registica; o ancora – e sarà «un vero e proprio ossimoro che accompagnerà Craig per tutta la vita» (p. 95) – la tensione tra futuro e fondamento, cioè l'immagine di una nuova arte del teatro che è, al contempo, il ritorno «alla perdita identità originaria del teatro» (p. 95).

Dunque ci sono le *prove di teoria*, ma non di meno, e soprattutto, *The Art of the Theatre* è preceduto da «prove di scrittura» – che Mango data tra il 1904 e il 1905 – cioè da due testi identificati come *Manoscritto A* e *Manoscritto B*, a loro volta custoditi dalla Nazionale di Parigi. Mango è molto chiaro nel precisare che questi

testi, pur portando già il titolo *The Art of the Theatre*, non sono i manoscritti “di” *The Art of the Theatre*, il cui manoscritto originale è per altro consultabile sempre presso la biblioteca parigina. «Più opportunamente», chiarisce, dobbiamo pensarli come «delle ipotesi di libro che vanno verso *The Art of the Theatre*», stando «letteralmente a metà strada tra il tentativo di trarre un libro dagli articoli del «Morning Post» e la stesura finale di *The Art of the Theatre*» (p. 101). Presentano, dunque, «un discorso teorico che non è ancora quello di *The Art of the Theatre*, anche se lungo quella via si era già avviato» (p. 101).

La differenza rispetto agli articoli del «Morning Post» comunque è lampante. Mentre là si trattava ancora di interventi slegati e d'occasione, i Manoscritti A e B esprimono, viceversa, un sistema di pensiero unitario, cioè stanno cominciando «decisamente a produrre teoria» (p. 104). L'esame di questi manoscritti è senz'altro fra le parti più dense del libro ed anche fra le più suggestive nel mostrarci Craig mentre pensa, scava, cerca. Impossibile, comunque, riassumere nello spazio di una recensione tutta la densità della ricostruzione di Mango. Consideriamo solo alcuni passaggi dell'analisi partendo dal Manoscritto A. L'utilità di questo testo, al di là del valore storico in sé, riguarda la capacità di illuminare alcuni passaggi controversi di *The Art of the Theatre*. Il fraintendimento più celebre è quello che vuole che Craig avesse in mente un teatro senza testo, dunque senza parola. La questione non sta affatto così. Quello cui Craig aspira è un teatro libero dall'ingombrante presenza di un testo drammatico a monte, che fagocita l'intera forma drammatica e che comprime la regia nel ruolo di puro atto interpretativo. Nell'arte scenica che immagina la parola è, orizzontalmente, equivalente agli altri strumenti linguistici, né più né meno. Dunque, il punto è la «differenza capitale tra il testo di parole di matrice occidentale e la presenza della parola dentro un contesto scenico», ovvero la differenza tra letteratura e teatro, tra parole per essere lette e parole per essere dette (p. 124), e il Manoscritto A, chiarendo la questione, è di notevole aiuto «per comprendere quanto nel testo edito risulta di difficile decodificazione» (p. 125).

Un altro esempio interessante del lavoro dell'officina teorica, questa volta in negativo, riguarda «il movimento come elemento cardine del linguaggio teatrale e il danzatore come padre del drammaturgo» (p. 129). Tra il Manoscritto A e *The Art of the Theatre* c'è, infatti, una notevole distanza teorica. Nel primo, Craig guarda al balletto e alla pantomima cercando esempi nelle pratiche correnti per come in quel momento le conosce. Nel saggio del 1905, invece, «ipotizza una forma d'arte diversa», una pantomima poetica (che a Mango ricorda la «pantomima non perversita» di Artaud, p. 129), perché nel frattempo – nel 1904 – Craig ha visto questa idea di poesia in movimento nel corpo danzante di Isadora Duncan. Insomma il Manoscritto A non diventa *The Art of the Theatre* perché Craig non supera, qui, «l'idea di cercare appigli nel presente». Poi smetterà di guardare intorno a sé e alzerà lo sguardo verso il futuro, ma ci vorrà tempo, così che anche il Manoscritto B verrà lasciato per lo stesso motivo, perché a sua volta troppo impastato di presente.

Tuttavia, i riferimenti concreti racchiusi nel Manoscritto B sono davvero preziosi, a partire dall'appunto di Craig in apertura: «riscrivere come un dialogo», in cui si affaccia la forma comunicativa che userà per *The Art of the Theatre* (p.131). Fra gli elementi di novità del Manoscritto B si trova il parallelo tra teatro e architettura, perché «rappresentano, nel Novecento, i due poli del discorso teso all'unificazione delle arti» (p. 145), come dimostrerà il grande esempio estetico-filosofico della Bauhaus di Gropius a partire dal 1919 (pp. 145-146). C'è poi il riferimento al Music Hall, riferimento importantissimo di cui Craig fu autentico pioniere dal momento che, mentre scrive il Manoscritto B, ancora il Music Hall non è diventato quella metafora della scena moderna consacrata dalle avanguardie storiche. Il Music Hall è per Craig un emblema – in verità sentito ancora come parziale e imperfetto – dell'arte teatrale autentica, cioè «autonoma, creata direttamente sulla scena e dagli artisti della scena», un'arte lontana dalla «centralità drammaturgico-letteraria della tradizione occidentale» (p. 149). Non avendo ancora incontrato la Commedia dell'Arte, commenta Mango, che sarà poi il suo riferimento primario, il Music Hall, e in particolare le *performance* di Yvette Guilbert al Moulin Rouge, gli appaiono come la possibilità reale di un teatro libero dal giogo letterario e dunque più vicino al suo sforzo teorico. Tuttavia, il Manoscritto B si interrompe, Craig cancella l'ultima pagina e vi appunta a matita: «L'arte non esiste [...] di fatto non esiste» (p. 153). Che cosa è successo?

Mi sembra di poter dire – è l'articolata risposta di Mango – che il tentativo di annettere il Music Hall al discorso, un tentativo faticoso e, alla fine dei conti, insoddisfacente, rappresenta una sorta di frontiera ultima della ricerca nel presente di un qualche esempio possibile dell'arte del teatro. È inutile cercare di scorgere nel teatro «come lo si fa» una qualche forma di artisticità, perché quel teatro, avendo tradito in modo irrimediabile e generalizzato il «cosa è» della sua arte, non può fornire alcuno spunto utile. Il passo successivo è distinguere i due piani: il teatro di oggi, coi suoi limiti antiartistici, ed il teatro di domani. Craig non lo scrive nel Manoscritto B ma siamo autorizzati a pensare che, avendo usurato ogni riferimento possibile, è quella la porta teorica che si appresta a varcare (p. 153).

Con il Manoscritto B siamo prossimi alla soglia concettuale di *The Art of the Theatre*, quello spazio utopico di una definizione ideale di teatro che «non è attribuita ad altro che a se stessa» (p. 153). Così, dopo essersi a lungo guardato attorno, in *The Art of the Theatre*, Craig fa quello che in fondo ci saremmo attesi fin da subito, commenta Mango, cioè «parla di sé e del suo modo di fare e scrivere il teatro» (p. 155), ma intendendo la sua stessa ricerca anch'essa soltanto come un ponte verso l'arte teatrale di domani, cioè verso «una pratica artistica del tutto autonoma e autoreferenziale, poggiata saldamente sulla scrittura della scena e libera da ogni vincolo letterario» (p. 155). Qualcosa che ancora non c'è, ma che Craig tuttavia sa immaginare sul piano teorico, e che «gli spettatori, con l'avanzare del secolo,

cominceranno a vedere sulle scena teatrali» (p. 156). Quelle conquiste di autonomia e di specificità del teatro che oggi paiono normali, puri dati di fatto, sono, in realtà, il frutto di un elaborato e affatto facile percorso di consapevolezza del teatro. «Per molti versi», conclude Mango, «può valere per Craig quanto scrisse Aragon in una immaginaria lettera postuma a Breton dopo la visione di *The Deafman Glance* di Robert Wilson: finalmente ho visto realizzato quello che un tempo noi eravamo stati in grado solo di immaginare» (p. 156).

Come già detto, *The Art of the Theatre* non esisterebbe senza la Germania e senza il soggiorno tedesco di Craig (1904-1905), a cui è dedicato tutto il quinto capitolo (una delle parti più belle del libro anche per il piglio narrativo). Sono gli incontri fatti in terra tedesca a dare un decisivo nutrimento all'officina teorica di *The Art of the Theatre*. Si tratta dei rapporti, pur deludenti e conflittuali, con Otto Brahm e con Max Reinhardt; dell'amicizia importantissima con Harry Kessler, direttore del Museo delle arti e dei mestieri di Weimar, figura di intellettuale-politico cosmopolita e modernista di solito poco valorizzata dalla storiografia craighiana (cui Mango dedica, invece, un ampio approfondimento, in particolare alle pp. 209-222); dell'architetto e maestro dell'Arts and Crafts Henry Van de Velde.

Proprio all'influenza di Kessler e del suo cenacolo, in cui la riflessione sui rapporti arte, società e rito era centrale e segnata dal legame diretto con le tesi estetico-filosofiche di Wagner e soprattutto di Nietzsche, sono dovuti, secondo Mango, «i richiami di Craig, nell'*Introduzione a The Art of the Theatre*, al rapporto col rito e ad una elitaria comunità di dilettanti come pubblico ideale del teatro». Richiami che, già presenti nel Manoscritto A, «farebbero pensare a Wagner e che in Wagner trovano un riscontro preciso», ma che «vanno invece, molto probabilmente, ricondotti alle posizioni teoriche di Kessler e soprattutto al dialogo diretto ed umano che si era instaurato tra lui e Craig, fungendo da tramite per risalire a Wagner che a quel tempo Craig già conosceva ma con cui non si era ancora direttamente confrontato» (p. 214). In accordo con gli studi di Lindsay Mary Newman, per Mango la Germania è davvero il luogo della maturazione dell'officina teorica, nonostante nessuno dei progetti teatrali proposti a Craig vada in porto. Non l'ideazione dello spazio per *Venezia salvata* diretto da Brahm, non il progetto *Antonio e Cleopatra* di Shaw per Reinhardt, non *Elektra* di Hoffmannsthal, fortemente voluto da Kessler con protagonista la Duse. Craig si scontra con il sistema "industriale" del teatro tedesco che prevede una frammentazione delle competenze che non può che apparirgli insopportabile. Questi fallimenti, tuttavia, alla fine risultano preziosi anche perché, grazie ad essi, Craig giunge alla chiarezza necessaria per vedere il teatro ideale di *The Art of Theatre*. I progetti, tutti analizzati con ricchezza di dettagli (rimando alle belle pagine sui movimenti studiati per la Duse-Elektra e sulla simbologia dello spazio scenico per il dramma di Hoffmannsthal, pp. 198-204), sono affiancati dal resoconto delle mostre di disegni e drammi visivi craighiani, queste sì coronate da successi e riconoscimenti.

E poi c'è la Duncan, che rappresenta, insieme a Kessler, l'altro polo dell'officina teorica (p. 239). Craig la vede in scena a Berlino nel dicembre del 1904 rimanendo profondamente influenzato dal suo modo di pensare e di praticare la danza. La «visione di Isadora danzante», chiarisce Mango, fu per Craig la definitiva messa a fuoco di un concetto, cioè «la possibilità di trattare il movimento come una scrittura, non di inserire la danza in quanto tale (perché forma artistica del movimento) all'interno di un suo spettacolo» (p. 248). Un movimento puro, non illustrativo della musica e non codificato nelle regole del balletto, un'Azione che, con la Scena e la Voce, costituisce lo strumento linguistico del teatro come arte. La ragione del perché Craig e la Duncan non lavorarono insieme sta per Mango probabilmente qui, nel fatto cioè che la Duncan gli servì in particolare sul piano teorico per giungere alla definizione di questa «nuova testualità del teatro», di cui il movimento è appunto uno dei fondamenti (pp. 246-248). È un movimento fortemente spiritualizzato, in cui il linguaggio del corpo «diventa un linguaggio segreto, che dice cose che vanno al di là dell'orizzonte delle parole» (p. 246), che si collega a «quell'idea sacrale dell'origine del teatro» che sarà posta in apertura di *The Art of the Theatre* (p. 253). Il movimento però non è necessariamente legato alla figura umana. Craig sta pensando senz'altro agli *screens*, scrive Mango, ma «potrebbe esserci anche un riferimento alla Übermarionette» (p. 254), che è appunto l'argomento dell'ultimo capitolo.

Immagine fra le più seducenti ed enigmatiche del pensiero craighiano, la Übermarionette appare nell'officina teorica di *The Art of the Theatre* per poi trasformarsi essa stessa in «una sorta di laboratorio permanente» (p. 265), cioè nell'officina teorica del Craig futuro, oltre che nella sua più celebre metafora teatrale. Il percorso di Mango, a questo punto, assume un andamento più spezzato ma non meno lucido e non meno disponibile ad accogliere la frammentarietà delle note craighiane e il peculiare lavoro intellettuale dell'artista inglese. Il punto è capire che cosa ci dicano i documenti relativi all'orizzonte cronologico dell'officina teorica su questa «creatura», come la definisce Craig in una lettera del 1905, che non è un attore ma che non è neppure una marionetta (p. 264). A partire da materiali archivistici francesi e americani (che lo studioso esamina con una particolare attenzione ai disegni) Mango ricomponne in un quadro coerente una miriade di piste, diverse a seconda che prevalga la dimensione concreta della Übermarionette, oppure che se ne presentisca già la dimensione simbolica. Alcune piste, dunque, sono più legate a possibilità tecniche e fattuali. Così per esempio l'idea di Craig di fondare a Dresda l'Übermarionette International Theatre per gli spettacoli della nuova «creatura», la quale doveva, pertanto, avere una forma (il tema è oggetto dello scontro storiografico tra la Eynat-Confino e Le Boeuf nel paragrafo *Due ipotesi a confronto*). Altre piste coeve, invece, sono più legate alla temperie culturale che ha influenzato Craig e che servirà ad alimentare la dimensione metaforica della Übermarionette: la marionetta quale tema caro ai Simbolisti; lo studio di

Symons *Apology for Puppets* e le ricostruzioni dell'orientalista Pischel sul teatro di marionette indiano; le scoperte dell'egittologo Albert Gayet sul mito di Iside e «l'uso, durante i riti iniziatici, di marionette» (p. 279); la probabile influenza di Nietzsche (via Kessler e Van de Velde) in quel prefisso *über-* che, come per l'*Übermensch* nietzschiano, esprime il senso di un superamento che è ritorno all'origine e al fondamento, andare oltre i limiti contingenti della vita (pp. 282-283).

Dunque in queste carte craighiane vediamo già apparire “il germe” delle visioni teoriche future, per esempio l'idea, poi al centro di *The Actor and the Übermarionette*, in cui la *Übermarionette* è, non solo «un sostituto dell'attore», ma anche «la figurazione simbolica del corpo adamitico, perfetto e integro, libero dalle passioni non solo sulla scena ma nella sua sostanza ontologica» e nel suo fondamento spirituale (p. 299). Il flusso argomentativo di Mango non mira ad arrivare a risposte certe che, e non solo in questa fase aurorale, sarebbe vano pretendere, bensì a mostrare il funzionamento dell'officina teorica, vista come un crogiuolo in cui il pensiero si fa fluido e metamorfico: «Pensa [Craig] ad una “creatura” ideale che non sia una marionetta ma pensa anche al valore della marionetta, e pensa di costruirne (cosa che non farà mai); ipotizza la realizzazione di un teatro della *Übermarionette* con tanto di compagnia e repertorio, ma considera la *Übermarionette* anche, fin dall'inizio, come un'istanza metafisica. Elementi diversi che si alternano, si sovrappongono, si intrecciano» (p. 301). Proprio nel paziente lavoro di messa in chiaro di questi intrecci si trova la specificità del libro di Mango, che pone l'accento sull'importanza di conoscere le logiche ideative e le esperienze culturali da cui gli scritti teorici editi scaturiscono. Perché, soprattutto nel caso di artisti complessi e proteiformi come Craig, illuminare i processi speculativi e l'intero cantiere permette una più incisiva comprensione di quegli stessi scritti teorici.

Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2015, pp. 304.

Mount Olympus

To Glorify the Cult of Tragedy, a 24 hours performance

*Anna Maria Matricardi*¹

«Riconquistate il vostro potere. Godetevi la vostra tragedia. Respirate e basta. Respirate. E immaginate qualcosa di nuovo». Queste le parole di commiato rivolte al pubblico, che risuonano nel teatro Argentina, al termine di ventiquattr'ore di spettacolo.

Jan Fabre si propone un compito alto, come artista. E propone un'esperienza singolare.

Il *culto della tragedia* al centro: un excursus visionario all'interno di storie e drammi della mitologia greca, in cui emergono eroi e personaggi, figure maschili e figure femminili che si mostrano in una fisicità vitale e al tempo stesso ammantata di qualità oniriche. Si susseguono, infatti, in un flusso che ha la continuità e la discontinuità peculiare dei sogni. Fabre ci propone quelle storie e quei drammi nella loro essenza, ossia come nuclei mitici e drammatici essenziali. Simboli.

Sono ventisette i performer che si alternano sulla scena, di diverse provenienze ed età, accomunati da una compenetrazione piena con le immagini che vivono e rappresentano, evocano, producono. Danzatori belli e bravi, soprattutto "autentici". C'è musica dal vivo: in particolare ritmi trascinanti percossi dal personaggio Dioniso, deus ex-machina dell'insieme, che anima di senso sacro e naturale, di spirito satiresco, di motti originari questa epopea coreografica difficile da descrivere in parole.

Eteocle, Ecuba, Odisseo, Creonte, Edipo, Giocasta, Penteo, le Menadi, Agave, Narciso, Fedra, Ippolito, Alceste, Eracle, Clitennestra, Agamennone, Ifigenia, Cassandra, Elettra, Oreste, Medea, Giasone, Antigone, Crisippo, Tiresia, Aiace, Filottete: le essenze di storie e di azioni, di nuclei mitici e profondamente umani si avvicinano attraverso una teatralità fatta di elementi corali e individuali, di

¹ Anna Maria Matricardi fa parte della Casa dello Spettatore, una comunità organizzata e aperta a tutti, coordinata da Giorgio Testa, che prosegue il lavoro svolto fra il 1997 e il 2010 dal Centro Teatro Educazione dell'Ente Teatrale Italiano. Svolge attività di formazione, ricerca e fruizione di spettacoli dal vivo attraverso la promozione di incontri, percorsi di visione e progetti culturali (<http://casadellospettatore.org/>). Obiettivo principale della Casa dello spettatore è restituire al teatro la sua funzione sociale, facendo esperienza di una convivialità cittadina: si lavora, infatti, per alimentare e approfondire la curiosità dello spettatore in modo strutturato, condividendo percorsi di crescita individuale e collettiva. È parte dell'Associazione Agita: <http://www.agitateatro.it/>.

coreografie accurate e di azioni drammatiche, di suoni vocali e di parole urlate o declamate o sussurrate. Il corpo, i corpi, sono la linfa che anima nello spettatore visioni ed evocazioni: la nudità rende trasparente ciò che c'è all'interno, la lettura dell'evento scenico sembra accessibile a chiunque. Esperienza comune ed efficacia del teatro qui vanno all'unisono. E l'ambiguità del binomio mito-sogno governa così potentemente corpi e anime che si sfiora più volte il senso di un'esperienza rituale, sacra. Il sacrificio è anche la prova di cui Fabre e i suoi ci chiamano a essere testimoni, la prova da vivere e condividere: ciò che mettono in forma mostra la qualità e la quantità della loro energia, della sofferenza, della fatica.

Il tempo ha un suo ruolo, conta; conta per il ciclo delle ventiquattr'ore, per l'alternarsi della luce e del buio, per l'alterazione del ritmo che rende l'esperienza extra-quotidiana; per la stanchezza; per la condivisione di uno stesso spazio intriso di odori e umori mescolati: quelli della scena, attraversata da corpi umani, da organi e pezzi di carne sanguinolenti di animali macellati, da colori e polveri, piante e liquidi; e quelli di centinaia di spettatori che seguono spesso rapiti, a volte si assopiscono, raccontano di aver sognato e di aver vissuto un risveglio incerto fra scena interna e scena esterna.

I quadri che scandiscono il ritmo dell'insieme si succedono secondo criteri misteriosi, ma alcuni elementi classici donano accenti che risvegliano ulteriori evocazioni: arie note, da Bellini a Verdi, la voce di Maria Callas a più riprese; la soave mozartiana *Ruhe sanft, mein holdes Leben*. Un viatico per il sonno sognato. Le storie rappresentate, pur senza una logica sequenziale, rivendicano il vigore, la violenza, la carnalità con cui tuttora ci giungono: le scene tutte – anche se non tutte gradite – donano un contatto diretto con la bestialità, la lotta, il potere, l'assassinio, la vendetta, la disperazione, il dolore, la pietà, l'amore come anche con la sessualità in tante sue espressioni, veritiere, originarie, essenziali, contraddittorie. Specchi, specchi illuminati e illuminanti diventano per chi guarda quei benedetti ventisette performer, generosi nell'esporsi alle luci raffinatissime, capaci di sporcare e di sporcarsi, di dipingersi e di detergersi, di ammantarsi e forgiare in modi infiniti i teli bianchi che caratterizzano la cifra costante dei costumi.

Capaci di imprimere in molti momenti di danza sensuale e frenetica quell'energia dionisiaca che è serpeggiata e ha mosso l'immaginario e il corpo di un pubblico eterogeneo per provenienza ed età, ma accomunato dall'ebbrezza vitale che è stata trasmessa e si è propagata come un'onda sonora, a più riprese. Alla fine la gratitudine si esprime con applausi senza fine, che ricordano l'espressione giapponese di riconoscenza rivolta dagli spettatori agli attori: *Otsukaresama*, tu sei stanco.

E fra tutti circola il Satiro, l'artista di oggi, che s'interroga sul senso e il ruolo dell'arte, e dell'arte performativa in particolare. Ci ricorda quanto diceva Nietzsche in *Nascita della tragedia*, «Satiro, saggio ed esaltato, il quale è insieme, in contrapposizione al dio, "l'uomo tonto": immagine della natura e dei suoi istinti più forti,

anzi simbolo di essa e insieme annunciatore della sua saggezza e arte – musicista, poeta, danzatore e visionario in una sola persona».

Lo spettacolo *Mount Olympus* è andato in scena a Roma al Teatro Argentina il 16-17 ottobre 2015 nel quadro di Romaeuropa Festival. Interpreti: Lore Borreman, Katrien Bruyneel, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Renée Copraij, Anny Czupper, Els Deceukelier, Barbara De Coninck, Piet Defrancq, Mélissa Guérin, Stella Höttler, Sven Jakir, Ivana Jozic, Marina Kaptijn, Gustav Koenigs, Sarah Lutz, Moreno Perna, Gilles Polet, Pietro Quadrino, Antony Rizzi, Matteo Sedda, Merel Severs, Kasper Vandenberghe, Lies Vandewege, Andrew Van Ostade, Marc Moon van Overmeir, Fabienne Vegt. Ideazione e regia: Jan Fabre; Coreografia: Jan Fabre e i danzatori. Testi: Jeroen Olyslaegers, Jan Fabre. Musiche: Dag Taeldeman. Drammaturgia Miet Martens. Assistente alla regia: Floria Lomme. Luci: Jan Fabre, Helmut Van den Meersschaut. Costumi: Jan Fabre, Kasia Mielczarek Fotografia Sam De Mol. Partecipazione alla drammaturgia: Hans-Thies Lehmann, Luk Van den Dries, Freddy Decreus. Direttore di produzione: Ilka De Wilde. Foto: Phil Griffin. Performer: Gustav Koenigs. Prodotto da Troubleyn/Jan Fabre. Coprodotto da: Berliner Festspiele/Foreign Affairs, Concertgebouw Brugge/December Dance, Julidans 2015 Amsterdam. Con il contributo della città di Antwerp & Angelos, Antwerp, Troubleyn/Jan Fabre è sostenuto dal Governo Fiammingo.

Ars Electronica 2015

Temps Mort / Idle Times

Vanessa Vozzo

Il Festival *Ars Electronica* di Linz è una tappa obbligata per gli amanti del connubio tra arte/creatività e tecnologie innovative/scienza/società.

Ars Electronica è ovunque a Linz: dentro le università, nei musei, in locali alternativi, in aree dismesse riqualificate e all'*Ars Electronica Center*, ovviamente.¹

Tema di questo anno: *Post City - Habitats for the 21st Century*: come si configureranno le città del futuro dopo la rivoluzione digitale, dopo i cambiamenti globali dei poteri politici e dell'economia, dopo i cambiamenti climatici? Un'edizione che pone domande importanti, ma che al contempo smorza i toni apocalittici dettati da inconscie paure sui temi trattati per approdare a una vera e propria esposizione di nuove competenze, di nuovi saperi, di creazioni fortemente innovative ma non per questo "disumanizzate".² Nell'*OK Center for Contemporary Art* c'è lo showcase delle opere del *Prix Ars Electronica 2015* (i cui vincitori sono stati annunciati a maggio), ma molto interessante appare anche *Post City*, principale location del Festival. Qui hanno luogo tutti i simposi, l'esposizione principale e un laboratorio per creare la Città del Futuro. L'enorme spazio è quasi interamente occupato dal Festival. Nella *train hall* si svolgono alcune performance, ma per non perdersi tra le proposte e comprendere la logica dell'esposizione è possibile seguire un percorso guidato (chiamato *We guide you*). La visita permette di attraversare comunità e popolazioni, di osservare e comprendere situazioni sociali e politiche, di avventurarsi nell'incredibile mondo creativo/scientifico giapponese, di commentare eventuali soluzioni per la creazione di un'ipotetica città del futuro. Dal prototipo di un'automobile completamente automatizzata con sedili "a salottino" per socializzare, a sistemi VR alienanti per guardarsi un film in 3D senza essere disturbati, a robot che ripetono in real time gesti umani, alberi che autonomamente abbinano un cambiamento di colore all'emozione del passante, monitor mobili interattivi, guanti ispirati all'ecolocalizzazione dei delfini che permettono di ritrovare oggetti sommersi e così via. Videoarte, Interactive Media Art, Sound Art, Performing Arts, Performance Art, Fotografia, Computer Grafica. Nessun limite, tutto è possibile.

¹ La mappa di *Ars Electronica 2015*: <www.aec.at/postcity/en/locations/>.

² Se si vuole approfondire il tema dell'edizione 2015 del Festival: <www.aec.at/postcity/en/thema/>.

Come l'opera *Portrait Series No.1* della fotografa Carina Hesper (NL),³ un ritratto interattivo frutto di una residenza presso la *Summer Session* dell' Institute for the Unstable Media,⁴ un'opera esposta per la prima volta ad *Ars Electronica* che fonde video, fotografia, antropologia e arte interattiva. Ad *Ars Electronica* gli artisti sono spesso accanto alle loro creazioni e comunicano con i visitatori, questo permette di comprendere meglio le opere, di intrecciare relazioni e di avviare un coinvolgente scambio dei saperi. La Hesper, pur non essendo esperta di tecnologie interattive, descrive l'interfaccia utilizzata per creare l'interazione. È una *Kinect* per *Xbox 360*, un dispositivo di controllo composto di una telecamera e di un doppio sensore di profondità a raggi infrarossi. Nata per essere abbinata alla *console* per videogame *Xbox 360*, la *Kinect*, economica e agile, viene oggi comunemente usata in ambito artistico per la creazione di installazioni interattive e, in particolare, per performance di danza e spettacoli che utilizzano sistemi di interazione digitale. È interessante notare che dall'installazione è stata ricavata una *app* che si può ottenere digitando il nome di *Carina* e il titolo dell'opera su qualsiasi motore di ricerca.

Nell'esposizione *CyberArts* presso l'OK Center for Contemporary Art, è esposto lo showcase delle opere che hanno ricevuto un riconoscimento da parte del *Prix Ars Electronica*.

Il quadro complessivo dell'esposizione è di assoluta varietà dei generi e degli strumenti creativi utilizzati, molto interessante. Ogni opera è un progetto, ogni progetto è un mondo da esplorare. Da un punto di vista puramente estetico, però, qualcosa di omogeneo rende la percezione un po' noiosa, tutto abbastanza «moderato».

Ancor meno convincenti appaiono i contributi più dichiaratamente performativi, sia quelli legati allo showcase, sia quelli presentati separatamente come *Second Body*,⁵ del coreografo taiwanese Chieh-hua Hsieh. Invece l'uso inter-attivo del corpo del visitatore/utente, un particolare utilizzo dell'ambientazione audiovisuale e delle tecnologie e uno studio drammaturgico e/o narrativo che sottende alcune opere induce a interessanti riflessioni sul legame delle arti performative con i media e le arti visive. Sono lavori difficilmente circoscrivibili all'interno di un genere preciso in cui, manifestamente, gli artisti, nel realizzare l'opera, si rifanno alle arti performative senza esserne formalmente vincolati.

Temps Mort / Idle Times,⁶ di Alex Verhaest (BE), la giovane artista vincitrice del *Golden Nica 2015* nella categoria *Computer Animation / Film / VFX*, è un'opera molto coinvolgente, sia per le scelte estetiche visive e sonore, sia per le scelte

³ <www.carinahesper.nl/>.

⁴ <v2.nl/lab/residency/>; <v2.nl/archive/works/portrait-series/>.

⁵ <www.aec.at/postcity/en/second-body/>.

⁶ <prix2015.aec.at/prixwinner/16337/>.

narrative e drammaturgiche, sia per l'efficacia del semplice sistema interattivo che viene utilizzato.

In un ampio spazio espositivo il visitatore si trova di fronte a una serie di 10 video animazioni proiettate a loop su schermi della grandezza di 19 pollici. Su uno schermo di 50 pollici, che la stessa autrice definisce "interattivo", vengono invece presentati insieme i personaggi già mostrati singolarmente sugli schermi più piccoli.

Il confine tra video e fotografia è, anche in questo caso, molto sfocato. Alex ha studiato fotografia, questo è evidente, soprattutto dal tipo di attenzione posta nel trattamento della luce. La deformazione dei volti, il tono dei colori e il suono rende l'atmosfera cupa e inquietante. Tutto appare surreale, ma anche straordinariamente credibile. I personaggi sembrano essere osservati interiormente attraverso una lente d'ingrandimento che ne espone le mostruosità dell'anima, ma il loro corpo è imprigionato in abiti consueti, in atteggiamenti codificati e contenuti.

Il video interattivo mostra la cena di una famiglia formata da cinque membri disposta frontalmente e replicata in maniera simmetrica (tranne il personaggio "autore/osservatore"). La morte del padre suicida è il soggetto dell'opera. La sensazione è che tutti attendano qualcosa.

In sala, su una didascalia, compare un numero di telefono da chiamare. Se si compone il numero indicato un telefono squilla in video (quello del personaggio Peter). Peter, però, non risponde, stacca il telefono. A questo punto la situazione di "attesa" si sblocca e, grazie allo stimolo interattivo, vengono avviate le conversazioni tra i personaggi.

I dialoghi non affrontano il tema della morte, ma piuttosto rivelano, attraverso una serie di frasi convenzionali supportate da una gestualità abitudinaria, un percorso psicologico che riguarda "l'assenza".

Questo è ciò di cui si può fruire ad *Ars Electronica*, anche se occorre chiarire che l'opera completa prevede altri due schermi interattivi sui quali l'autrice fornisce poche informazioni.

Durante la conferenza al *Prix Forum I* Alex Verhaest rivela inoltre di aver presentato quest'opera in un festival di teatro arricchita di una sezione narrativa: uno dei personaggi, infatti, comincia a mandare messaggi telefonici all'ultima persona che ha fatto squillare il telefono di Peter. In questo modo si avvia una doppia interattività attraverso una sorta di *live chat*.

Il legame con il teatro è evidente: la Verhaest, sempre durante la conferenza, parla addirittura di scenografia e vorrebbe che questo lavoro fosse propedeutico alla realizzazione di un'opera che tenda all'abbattimento della "quarta parete".⁷

⁷ Il video del *Prix Forum I* è visionabile per intero al link: <www.aec.at/aeblog/en/2015/10/07/computer-animation-boring-way/>..

Inoltre in un articolo pubblicato questo anno dalla rivista giapponese di cultura creativa “Shift” la Verhaest dichiara: «Il mio lavoro è in gran parte incentrato sul linguaggio, sulla storia e sull'impossibilità di comunicare. Alla base di ogni mio progetto c'è uno script narrativo, esistente o inventato, attorno al quale creo la struttura dell'opera».⁸

I livelli interpretativi sono molti, alcuni apertamente indirizzati dall'artista, altri accennati e poi volutamente abbandonati per lasciare maggiore libertà al fruitore. Sempre nell'articolo di “Shift” rivela che «Il titolo [dell'opera] deriva dallo strano tempo sospeso generato dall'epoca digitale contemporanea. Il tempo è diventato un concetto completamente differente da quando interagiamo sempre più con gli strumenti in rete. La scena della cena è un'investigazione sul tempo e sulla memoria come convergenza tra passato e presente».⁹

Per la realizzazione di *Temps Mort*, la Verhaest si ispira all'arte medievale per la quale, come affermato dalla stessa artista sia su “Shift”¹⁰ che durante il *Forum*, ha una forte passione. In particolare da un *pamphlet* anonimo che ripercorre cinque tappe di accompagnamento del malato verso la morte. Anche *Hieronymus Bosch* è una fonte d'ispirazione, la creatura animata metà libellula e metà rana presente nei video ne è un esempio esplicito.¹¹

Spunti, riflessioni, idee che riguardano il teatro e la performance in un'opera che in apparenza non rientra tra tali discipline, ma, forse, è proprio questa sua “non appartenenza” a un ambito spesso ingessato da complessi o obsoleti codici a renderla così interessante.

Il sistema interattivo utilizzato dall'artista è semplice, funzionale e adattabile a differenti contesti artistici e si ha l'impressione che proprio l'elemento “interattività” renda l'opera libera da ogni etichetta e insieme fortemente connessa alla corporeità (dell'attore e dell'utente) e alla narrazione.¹²

I video in animazione 3D vengono composti con Cinema 4D Studio e grazie al supporto di Adobe After Effect e di Adobe Photoshop. Per la deformazione dei volti viene usata una semplice applicazione facewarp che lavora in 2D implemen-

⁸ Aya Shomura, *Alex Verhaest*, «Shift», 5 maggio 2015, <www.shift.jp.org/en/archives/2015/02/alex_verhaest.html>. Testo originale: «My work is largely focused on language, story and the impossibility of communication. The basis of each project is a narrative script, existing or newly written, around which I create a body of work».

⁹ *Ibid.* Testo originale: «The title [of the artwork] is devised from the strange “in between” time modern technology generates. Time has become something completely different since we interact more and more with networked devices. The dinner scene is an investigation of time and memory as a convergence of past and present».

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Alex Verhaest ne parla nel *Prix Forum I*.

¹² Anche questa sezione è stata realizzata grazie alle rivelazioni dell'artista durante il *Prix Forum I*.

tata attraverso un sistema di motion tracking. Così viene realizzata la parte visuale (abbinata ovviamente a un audio specifico).

L'interazione avviene invece attraverso una telefonata. Da un punto di vista tecnico, è realizzata attraverso la connessione tra un servizio di telefonia in rete (tipo Skype, ma open source, di nome Twilio) che si sintonizza, attraverso un'applet Java, con un ambiente di programmazione per l'elaborazione dati in real time che ha come contenuto il video sul computer. In questo modo lo "strumento" telefono del visitatore/spettatore si trasforma in un'interfaccia che non solo permette di collegarsi a un altro strumento, ma mette in connessione mondi apparentemente incomunicabili: quello della realtà e quello della finzione. L'interfaccia assume il ruolo di "confine" tra dimensioni spaziali e temporali differenti e questo pone il visitatore/spettatore in una situazione di appagante incredulità. Attraverso un'azione immediatamente comprensibile per qualsiasi utente come, appunto, fare una telefonata, la realtà si trasforma inesorabilmente, si mescola con il virtuale senza soluzione di continuità e senza l'intervento di un processo mentale logico e conscio. Per usare termini noti a chi si interessa di Interactive Media Art, l'opera passa dall'essere "non immersiva" a "immersiva". Uno slittamento notevole, difficile da ottenere ed entusiasmante. È rassicurante il fatto che in un contesto così «tecnologizzato», i contenuti, le competenze, la creatività e l'attenzione verso il fruitore dell'opera abbiano ancora un'importanza primaria. *Ars Electronica* resta un Festival stimolante e coinvolgente.

Libri ricevuti e in lettura

«Alternatives théâtrales», 126-127, Octobre 2015, *Amitié, argent... Les nerfs du théâtre*. Testi e interviste di: Robert Abirached, Marie-Christine Autant-Mathieu, Anna Bandettini, Georges Banu, Eugenio Barba, Pierre Chevallier, Sabine Dacalor, Camille Dagen, Fabienne Darge, Bernard Debroux, Nancy Delhalle, Emmanuelle Favier, Carole Guidicelli, Benoît Hennaut, Chantal Hurault, Thierry Jolivet, Antoine Laubin, François Lecercle, Yannic Mancel, Sylvie Martin-Lahmani, Jean-François Peyret, Anastassia Politi, Martial Poirson, Corinne Rigaud, Olivier Rosny, Myriam Tanant, Clotilde Thouret, Laurence Van Goethem, Frédéric Vossier.

«Théâtre/public», 217, *Théâtre en travail. Mutations des métiers du spectacle (toujours) vivant*, direttori del numero Martial Poirson et Emmanuel Wallon, giugno 2015.

Aa. Vv., *L'altérité en spectacle 1789-1918*, a cura di Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015.

Tadeusz Kantor, *Écrits (2). De «Wielopole Wielopole» à la dernière répétition*, a cura di Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2015.

«Drammaturgia», XI, n.s. I (2014), Firenze University Press. Saggi di Stefano Mazzoni, Gianluca Stefani, Anna Scannapieco, Piermario Vescovo, Valeria Tavazzi, Salomé Vuelta García, Lorenzo Galletti, Claudio Longhi. Ricerche: Francesca Simoncini, Siro Ferrone, Teresa Megale.

«Teatri delle diversità», 68-69, maggio 2015, *Howard Gardner, Eduardo De Filippo, Ludwik Flaszen, Le Maschere dei Sartori. Supplemento teatro e carcere*.

Aa. Vv., *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, a cura di Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, Edizioni L'Arboreto, Mondaino (Rn) 2015.

Alessandra Anastasi, Vincenza Di Vita, *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Corisco, Messina 2015. Contributi di Alessandra Anastasi, Vincenza Di Vita, Dario Tomasello, Angela Albanese, Silvia De Min, Roberta Ferraresi, Nicoletta

Lupia, Carla Russo, Chiara Schepis, Giuseppe Sommario, Katia Trifirò, Piermario Vescovo, Maria Arpaia, Vera Cantoni, Flavia Crisanti, Emanuele Fazio, Dario Migliardi, Irene Palladini, Francesco Tomei, Anna Vinciguerra.

Alain Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, Pellegrini, Cosenza 2015.

Alessio Bergamo, *Davanti l'ex borsa di Pietrogrado. (1917-1921: Il teatro, la rivoluzione, la piazza)*, Università di Bologna Digital Library, Bologna 2012.

Franco Branciaroli, *Dipartita finale*, pref. di Luca Doninelli, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015.

Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio, *Attori all'opera. Contingenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, Edizioni di Pagina, Bari 2015. Atti del convegno. Interventi di Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio, Anna Laura Bellina, Marzia Pieri, Arianna Frattali, Sandra Pietrini, Valentina Dorigotti, Elena Randi, Giada Viviani, Paolo Puppa, Paolo Noto, Alberto Scandola, Licia Mari, Giancarlo Cauteruccio.

Francesca Camponero, *Incontri davanti e dietro le quinte*, Montag Edizioni - Liber Iter 2015.

Claudio Capitini, *Le voci del teatro. Interviste ai grandi della scena*, Marsilio, Venezia 2014. I ritratti: Salvo Randone, Vittorio Gassman, Enrico Maria Salerno, Giorgio Strehler, Carmelo Bene, Gianfranco De Bosio, Aroldo Tieri, Mario Scaccia, Tino Carraro, Corrado Pani, Anna Maria Guarnieri, Sara Ferrati, Lina Volonghi, Franca Valeri, Tedeschi, Luigi Vannucchi, Adriana Asti, Giulio Bosetti, Giorgio Albertazzi, Gabriele Lavia, Mariangela Melato, Valeria Moriconi, Glauco Mauri, Emmanuele Luzzati.

Matteo Casari, Elena Cervellati, a cura di, *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone. Omaggio a Ōno Kazuo*, Università di Bologna Digital Library, Bologna 2015. Contributi di Matteo Casari, Elena Cervellati, Ōno Yoshito, Takahashi Kazuko, Endō Tadashi, Giovanni Azzaroni, Eugenia Casini Ropa, Margherita De Giorgi, Katja Centonze, Sylviane Pagès, Maria Pia D'Orazi, Yokota Sayaka, Alessandra Cristiani.

Matteo Casari e Giuditta de Concini, a cura di, *Danzare il Nāṭya. Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano*, Università di Bologna Digital Library, Bologna 2015. Contributi di Matteo Casari, Giuditta de Concini, Giovanni

Azzaroni, Pietro Chierichetti, Katia Légeret-Manochhaya, Monica Gallarate, Cristiana Natali, Sara Azzarelli, Shilpa Bertuletti.

Alessandro Fersen, *L'incorporeo o della conoscenza*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri – Il melangolo, Genova 2015.

Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Maia Giacobbe Borelli, *Teatro Natura. Teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria&Spettacolo, Roma 2015.

Giovanni Isgrò, *La scena evangelizzatrice. Il teatro dei missionari nelle colonie spagnole del Centro e Sud America*, Edizioni Di Pagina, Bari 2015.

Lorenzo Mango, *La scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, Cue Press, Imola 2015.

Laura Mariani, a cura di, *Profilo di Gustavo Modena. Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, Università di Bologna Digital Library, Bologna 2012.

Matteo Paoletti, Mascagni, Mocchi, Sonzogno. *La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Università di Bologna Digital Library, Bologna 2015.

Arnaldo Picchi, *Glossario di regia. Cinquanta lemmi per un'educazione sentimentale al teatro*, a cura di Massimiliano Briarava, postfazione di Marco De Marinis, La Casa Usher, Lucca 2015.

Paolo Puppa, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Cue Press, Imola 2015.

Luigi Rasi, *L'arte del comico*, a cura e pref. di Leonardo Mancini, Mimesis, Milano 2015.

Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015.

Franco Ruffini, *La Calandria. Commedia e festa nel Rinascimento*, Cue Press, Imola 2015.

Annalisa Sacchi, *Shakespeare per la Societas Raffaello Sanzio*, ETS, Firenze 2014.

Greta Salvi, *Scenari di libertà. Teatro e teatralità a Milano durante il Triennio Cisalpino (1796-1799)*, Serra, Pisa-Roma 2015.

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

Nicola Savarese, *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Cue Press, Imola 2015.

Clemente Tafuri, David Beronio, a cura di, *Teatro Akropolis. Testimonianze Ricerche Azioni*, AkropolisLibri, Genova 2015. Contributi di Gerardo Guccini, Clemente Tafuri, David Beronio, Florinda Cambria, Roberto Cuppone, Marco De Marinis, Piergiorgio Giacchè, Giuseppe Liotta, Ferruccio Marotti, Fernando Mastropasqua, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Franco Ruffini, Mirella Schino, Carlo Sini, Roberto Tessari, Franco Vazzoler, Marco Pasquinucci, Paola Consani, Marco Isidori, Maria Luisa Abate, Agata Tomsic.

Abstracts

«*Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?*» (Elena Randi)

This paper starts from the idea that the relationship between body and spirit – although shaped from the most different perspectives – is the central theme in many writings of Umberto Artioli's. Artioli very often chose to investigate the authors and currents in which this theoretical theme was dealt with, and then he often fixed his attention on it, rather than choosing other issues. Elena Randi demonstrates her thesis examining Artioli's investigations on a number of subjects: from D'Annunzio to Pirandello, from Artaud to Fuchs, from Carmelo Bene to Futurism.

Una quête inesausta (Paola Degli Esposti)

The essay reviews Umberto Artioli's works detecting two complementary factors throughout them: the impatience of unchallengeable critical axioms and the tendency to uncover hidden, "underground" motifs in the works of the dramatists and theatre theoreticians Artioli chose to investigate. Degli Esposti reads these two components as complementary factors in Artioli's critical perspective, maintaining the impossibility to exhaust all possible critical interpretations of an issue was for him both the main attraction and the basis of scientific research.

Enrico IV, ovvero il potere salvifico dell'immaginazione (Simona Brunetti)

Among the writings published by Umberto Artioli a year before his sudden death in July 2004, there is a study on Luigi Pirandello's *Enrico IV*. Abandoning the usual realistic interpretation of the text, the scholar highlights the allegorical path underneath its conception and a number of references related to the evangelical Last Supper. The core of Pirandello's hero teachings identifies in the theatrical imagination the way to salvation. Although the initiation of his disciples fails, the Author outlines the characteristics of a new type of artist and his ideal relationship with the public; a figure that will inspire Bontempelli's ideas on an extremely versatile and eclectic interpreter to be driven on stage like a puppet.

Filming Nothingness: Invisibility, Ineffability, and the Inviolable Absence of God in Carmelo Bene's Hamlet (Francesco Chillemi)

The paper aims to expound on the philosophical significance of Carmelo Bene's oeuvre. In the 1970's and 1980's, when the international debate in Europe was dominated by French post-structuralism and Derridean deconstructive criticism, Beneian artistic praxis eluded – I contend – the so-called "metaphysics of presence." First of all, I detect similarities and differences between the theoretical grounding of Bene's works and Jacques Derrida's and Giorgio Agamben's respective

philosophical inquiries into the essence of language. Subsequently, I analyze the distinctive stylistic techniques of the television film *Amleto da Shakespeare a Laforgue* (*Hamlet from Shakespeare to Laforgue*, 1974). A close attention is paid to the (dis)functions of linguistic and cinematic codes (such as verbal, body, and audiovisual language) and how they interfere with the construction of meaningful, consistent interpretations. Finally, I investigate the phenomenon of ineffability by drawing a parallel between mystical experiences and Beneian performances.

La simulazione tecnologica. Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana (Lorenzo Mango)

The essay is the historical and critical analysis of a season of the Italian New Theatre (from the '70 to the beginning of the '80) from a particular point of view: the use of technology. Not as presence of technological devices but the technology as metaphor, expression of a theatre who, founding its language on visual elements, elaborated a particular model of mixed media. Hence it follows the concept of "Technological Simulation" that has to be intended as simulation of the technology, as instrument for building a new model of stage writing.

Obrazy. 5. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno (Massimo Lenzi)

Fourth and final part of the profile dedicated to Ruben Nikolayevich Simonov (1899-1968), which reconstructs the final period of his leadership of the Vakhtangov Theater in Moscow, to which he entirely dedicated his artistic life. The essay explains his activities as a director and actor in the fifties and sixties intertwined with that of other leading directors of the theater, in particular his son Yevgeny and Aleksandra Remizova.

Gli autori

Simona Brunetti è ricercatrice di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Verona. Si occupa di teatro ottocentesco italiano e francese e di attività spettacolare rinascimentale e barocca. Dal 2009 coordina il Progetto Herla della Fondazione "Umberto Artioli" di Mantova, dedicato alla catalogazione di documenti d'archivio inerenti la spettacolarità patrocinata dai Gonzaga tra il 1480 e il 1630. Accanto a due monografie dedicate alla fortuna scenica in Italia della *Signora dalle Camelie* (2004 e 2008), ha pubblicato diversi saggi e un volume sul rapporto tra scrittura drammaturgica e prassi attorica nel XIX secolo (*Autori, attori, adattatori*, 2008). Dopo aver collaborato all'edizione complanare di *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo (2012), a cura di Elena Randi, sta ultimando insieme a Marco Prandoni la prima edizione critica italiana di *Gysbreght van Aemstel* di Joost Van den Vondel. I suoi studi più recenti ruotano attorno a specifiche questioni rappresentative tra il XVII e il XX secolo.

Francesco Chillemi ha conseguito un Ph.D. presso la Rutgers University, USA (2014), dove ha insegnato corsi *graduate* e *undergraduate* sul teatro, sul cinema e sulla letteratura italiana. Nel 2013 gli è stato conferito il Dissertation Teaching Award – Humanities, un premio annuale assegnato al dottorando che presenta il miglior progetto per un corso di livello avanzato inerente ai temi della propria dissertazione. I suoi campi di ricerca sono la semiotica del cinema, il teatro sperimentale, la letteratura italiana moderna e contemporanea e la filosofia continentale. Ha pubblicato saggi *peer-reviewed* vertenti su queste discipline e ha partecipato a conferenze internazionali presso diverse università (Harvard University, Indiana University, The Catholic University of America) e associazioni accademiche (*The International Film Symposium on Contemporary Italian Cinema*, AAIS, NeMLA).

Paola Degli Esposti è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, dove insegna Teoriche delle arti performative. Ha pubblicato saggi sul teatro romantico e ottocentesco, sulla prerogiva e sulla regia primonovecentesca in diversi collettanei e riviste. Tra le sue pubblicazioni si segnalano i due volumi *La scena tentatrice* (Esedra, Padova 2008) e *La tensione prerogivica* (Esedra, Padova 2013). Al momento sta lavorando a una monografia su Edward Gordon Craig.

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).

Lorenzo Mango è professore di Storia del teatro moderno e contemporaneo all'Università di Napoli "L'Orientale". È co-direttore di «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione» (www.actingarchives.it). Ha scritto *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Kappa, Roma 1987; *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994; *Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista*, La città del sole, Napoli 2001; *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; *Il principe costante di Calderón de la Barca/Słowacki per Jerzy Grotowski*, ETS, Pisa 2008; *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2014.

Elena Randi è professore associato all'Università di Padova, dove insegna Storia del Teatro e dello Spettacolo. Fra i suoi ultimi libri si possono ricordare: *Percorsi della drammaturgia romantica*, UTET Università, Torino 2006; *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Edizioni di Pagina, Bari 2009; *V. Hugo, Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, Le Lettere, Firenze 2012, *Protagonisti della danza del XX secolo*, Carocci, Roma 2014.

Mimesis Journal Books

Collana di saggi

Perché una collana

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, acquistabili e scaricabili all'indirizzo <http://www.aAccademia.it/elenco-libri?aaidcol=6>.

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

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantesimo anniversario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo "nuovo" e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un "fuoco inesauribile") valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione "simpatica" che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando 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 delinarsi l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del

teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'esperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)

Antonio Attisani

Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di "storia del teatro" (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua "santità" a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile.

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 a cura di Antonio Attisani, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all’insegna dell’incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

EDITORIALE
Patosofia
Antonio Attisani

PER RICORDARE UMBERTO ARTIOLI

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»
Elena Randi

Una *quête* inesausta
Paola Degli Esposti

Enrico IV, ovvero il potere salvifico dell'immaginazione
Simona Brunetti

SAGGI

Filming Nothingness. Invisibility, Ineffability, and the Inviolable Absence of God
in Carmelo Bene's *Hamlet*
Francesco Chillemi

La simulazione tecnologica.
Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana
Lorenzo Mango

Obrazy. 5. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno
Massimo Lenzi

LETTURE E VISIONI

Dall'esperienza alla storia
Eva Marinai

L'officina di Gordon Craig
Federica Mazzocchi

Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy, a 24 hours performance
Anna Maria Matricardi

Ars Electronica 2015. Temps Mort / Idle Times
Vanessa Vozzo

aAaAaAaAaAaAaAa

