

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 4, n. 1

giugno 2015

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 4, n. 1
giugno 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 978-88-99200-49-7

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis4-1

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, 1 (giugno 2015)

EDITORIALE	
E adesso?	1
<i>Antonio Attisani</i>	
Ronconi dixit	6
Appoggiature	7
<i>Benedetto Sicca</i>	
Il mio Maestro. Ricordo di Luca Ronconi	17
<i>Emiliano Bronzino</i>	
Lo specchio del mondo	27
<i>Florinda Cambria</i>	
L'epica queer di <i>Angels in America</i>	38
<i>Antonio Pizzo</i>	
Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore	67
<i>Lev Semënovič Vygotskij</i>	
Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica: l'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij	79
<i>Edoardo Giovanni Carlotti</i>	
<i>Lupòroom</i> : per una drammaturgia delle mutande	
Intervista a Paolo Gubello	93
<i>Vincenza Di Vita</i>	
LETTURE E VISIONI	
Mario Martone regista teatrale	104
<i>Antonio Attisani</i>	
Alfabeto Poli	107
<i>Renato Leoni</i>	

Indice

LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	110
ABSTRACTS	117
GLI AUTORI	119

E adesso?

Antonio Attisani

Il migliore ritratto di Luca Ronconi lo dobbiamo a Claudio Longhi, professore ordinario di Discipline dello spettacolo a Bologna e regista. Lo si trova sul sito della rivista «Drammaturgia».¹ Inutile tentare di uguagliarlo. Possiamo semmai sottolineare un paio di questioni che andrebbero approfondite e che non sembrano per ora alla portata degli esegeti del grande regista. La prima riguarda la personalità di Ronconi. In questo senso Longhi, a differenza di quasi tutti gli altri, si esprime con grande franchezza e ne delinea un ritratto e un carattere non privo di contraddizioni. Le sue parole:

Distinto, caustico e sornione ad un tempo, riservato, ma con insospettabili generose aperture, e in fondo anche un po' snob, capace di collere bibliche e di insensibilità sconcertanti, ma anche teneramente innamorato delle sue rose e dei suoi cani... [...] Luca era stato (ed era pervicacemente rimasto) l'*enfant terrible* (e, a tratti, l'*enfant gâté*) delle nostre scene: sempre, e comunque, l'*enfant*. Lo era ancora, a quasi ottantadue anni, non per la perniciosa abitudine tutta italiana di ritardare i processi di crescita, ma perché di fatto, in barba all'anagrafe, e a dispetto di ogni pascolismo edulcorato, Luca era rimasto, con tutta la violenza, la crudeltà e la trasgressività del caso, un bambino – meglio: un adolescente estroso e inquieto. In mancanza di una lucida comprensione di questa sua lampante schizofrenia, non si capirebbe la follia, geniale ed ottusa, di circa mezzo secolo di progetti teatrali esorbitanti, vissuti *à bout de souffle*.

Non si può che essere grati a Longhi per la spregiudicatezza di questa testimonianza. Dispiace semmai che l'autore, pur sapendo di rivolgersi a lettori che presumibilmente non hanno conosciuto Ronconi di persona, non abbia voluto fornire qualche esempio delle sue collere bibliche e insensibilità, così come della violenza, crudeltà e trasgressività infantile del regista, ma soprattutto di quella lampante schizofrenia che s'intrecciava a una follia geniale e ottusa. Sono concetti molti impegnativi... Peccato, perché si sarebbe trattato non di indiscrezioni ma di elementi fondamentali per comprendere il nesso tra la vita e l'opera di questo artista, quella *vita* che fortunatamente sta tornando al centro della storiografia: «L'opera cui dobbiamo lavorare, in quanto “operatori del pensiero”, non è dunque qualcosa di “materiale” nel comune senso della parola (un oggetto, un testo, un'invenzione, un'istituzione), ma è la nostra vita».²

¹ <<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6188>>.

² Cfr. Rossella Fabbrichesi, *La materia della vita. Note per una discussione sulla bio-poietica*, «Nóema», 6-1 (2015), pp. 78-84:80.

La seconda riguarda il genio di Ronconi. Chi scrive ha avuto la fortuna di vedere all'opera diversi grandi registi (meglio sarebbe dire autori di teatro) e ha potuto constatare che tutti quanti, con maggiore o minore frequenza, realizzavano anche spettacoli sbagliati, stonati, presuntuosi, vuoti, o semplicemente deboli, sebbene il loro stile fosse sempre riconoscibile e, almeno nei rispettivi progetti, non mancassero alcuni elementi d'interesse. Carmelo Bene, Tadeusz Kantor, Aldo Trionfo, Patrice Chéreau, Giorgio Strehler, Carlo Cecchi, Gianfranco Cobelli, per citare quelli conosciuti, hanno tutti diretto talvolta spettacoli più o meno vistosamente non all'altezza della loro fama. Ronconi non ha fatto eccezione, ma in questo momento di celebrazione e di lutto si parla di lui come del creatore di una ininterrotta serie di capolavori, dai *Lunatici*, tra le prime cose che ho visto arrivando a Milano per frequentare la Scuola del Piccolo Teatro (allora si chiamava così), alla *Lehman Trilogy*. E in questo ricchissimo, titanico catalogo di realizzazioni non sono certo mancate le prove a vario titolo non riuscite o comunque discutibili. Sicuramente molto dipende dagli orientamenti personali e può essere che il sottoscritto fosse particolarmente guardingo nei confronti di Ronconi, ma esiste un'abbondante documentazione, anche audiovisiva, che permette una verifica e include anche le testimonianze di una ricezione critica non adorante e prona, anzi talvolta assai severa. In questo momento di trapasso dei modi compositivi dell'arte scenica avremmo bisogno, e non soltanto per non fare torto alla storiografia, di un vaglio spregiudicato di avventure teatrali importanti come quella ronconiana.

Sia come sia, questa morte ripropone la questione fondamentale dello stato della regia in Italia, verifica che va fatta non per catalogare e assegnare voti ai registi di diverse generazioni in attività, ma prima di tutto per chiedersi che ne è della regia come istituzione novecentesca, che tipo di regista fosse Ronconi e cosa dobbiamo aspettarci o sperare per l'immediato futuro. La questione registica è cruciale, a ben riflettere, anche per gli assetti istituzionali: tutti i teatri pubblici o semipubblici sono concepiti e strutturati attorno a una figura di regista che costituisce il vero marchio di fabbrica dell'ente. Ma se, poniamo, un teatro pubblico fosse "diretto" da una compagnia (che potrebbe anche non produrre più di uno spettacolo l'anno) si aprirebbe una problematica inedita, che richiederebbe assetti del tutto diversi dagli attuali, nuovi organigrammi, ecc. È la questione della "committenza" sollevata da Ronconi stesso nell'intervista che qui si stralcia.

Il fatto è che con la morte di Luca Ronconi sembra chiudersi, almeno in Italia, l'era dei registi-narratori. Quella di Ronconi era un'arte della ricerca dalla forte impronta individuale e a suo merito esclusivo si devono considerare diverse sperimentazioni che lo proiettano nell'Olimpo dei principali creatori del teatro moderno: un teatro basato su un testo scelto dal regista, il quale poi forma la squadra necessaria (quella "distribuzione" che è metà del lavoro, diceva), e la cui funzione è quella di far riflettere su determinati temi, evidenziando come essi si manifestano nei comportamenti umani. È il modo di concepire il teatro che ha caratterizzato il Novecento

nell'ambito della cultura di massa del secondo dopoguerra, costituendo un modello ed esercitando un'influenza non paragonabile a quella delle altre istanze di rinnovamento che pure hanno caratterizzato il secolo. Ma è soltanto un modo tra i tanti possibili.

Ora viene da chiedersi se questa tradizione del moderno abbia ancora solide e vive radici e se il sistema teatrale sul quale si basa, vale a dire i teatri stabili pubblici, abbia ancora un senso.

La domanda non si pone con la stessa evidenza in paesi come la Francia, la Gran Bretagna o la Germania, dove due o tre generazioni di registi, ognuno cercando di segnalarsi per il proprio originale stile interpretativo, continuano su questa strada e fanno riferimento a un vasto pubblico, seppure mai davvero "popolare". Guarda caso si tratta di paesi nei quali anche le cosiddette "avanguardie" godono di condizioni produttive più favorevoli che da noi.

L'atipico caso italiano emerge in tutta evidenza se consideriamo che dopo Ronconi non si vedono altri registi italiani di grande valore che agiscano nel solco di questa tradizione, anche pensando alle naturali diversità, come è stata per esempio quella di Ronconi dal suo predecessore Giorgio Strehler. Ciò sia perché i registi di questo tipo ora in attività sono lontani anni luce da un livello qualitativo senza il quale questo teatro (e prima di tutto il sistema dei teatri stabili) è destinato a diventare entro poco tempo nient'altro che il residuo inerte di un progetto culturale obsoleto, sia perché sempre più spesso le nuove figure registiche si manifestano attraverso poetiche sensibilmente diverse, che in questa occasione potremmo definire sinteticamente "non narrative". E questi registi, con le rispettive compagnie, o gli attori-autori e i performer che ormai stanno percorrendo e prefigurando un'altra storia, avrebbero bisogno di un sistema e di istituzioni teatrali molto diversi dagli attuali. È vero, anche il Ronconi degli ultimi anni si è pronunciato spesso in favore del ricondurre l'artigianato teatrale alla «ricerca della conoscenza» e l'impegno dell'attore al «lavoro su se stessi», ma ciò era il frutto di una saggezza senile e non si può dire che abbia caratterizzato la sua lunga carriera (non costellata, come s'è detto, da una sfilza di capolavori, ma anche da tante prove discutibili o decisamente poco riuscite che semmai *confermano* i suoi meriti di sperimentatore).

Un comitato di teatri stabili recentemente costituitosi ha ribadito solennemente che la loro missione consiste nella «formazione, promozione e diffusione della cultura e dell'arte con particolare riferimento alla cultura teatrale». C'è di che sorridere, a esser garbati. A fronte di una crisi di civiltà senza precedenti e di oltre un secolo di ricerche teatrali che hanno rimesso in discussione il testo drammaturgico, le nozioni di rappresentazione e di personaggio e la stessa idea di "recitazione", quella petizione avrebbe senso se esistesse una leva di grandi registi di quel tipo e un pubblico preponderante ancora partecipe di quella prospettiva. Invece ci troviamo di fronte a teatri stabili guidati da figure scialbe, oltre che prive di un consistente progetto culturale, per non dire dei loro eventuali successori (chi potrebbero essere,

oggi in Italia, Carlo Cecchi, Toni Servillo?, autorevoli attori-registi che hanno già speso la propria vita professionale in altro modo) o di alcuni outsider-fino-a-ieri che ambiscono a una direzione qualsiasi. Ma a partire dal caso più eclatante, auspicabile e possibile eccezione che eventualmente confermerà la regola, ossia quello di Emma Dante a Palermo, l'incontro tra questi teatri stabili – molti dei quali hanno ottenuto la qualifica di “nazionale” – e le nuove figure di creatori teatrali non può, nella tipicità italiana, che provocare un radicale cambiamento con notevoli danni per le rispettive missioni e identità.³

I Teatri Stabili a Iniziativa Pubblica si trovano dunque in un vicolo cieco e potrebbero uscirne soltanto con iniziative strampalate come quella di chiamare registi stranieri (l'arrivo di Peter Brook a Parigi è stato a suo tempo una luminosa e lontana eccezione), mentre i Teatri Stabili a Iniziativa Privata, i Teatri Stabili d'Innovazione - Infanzia e gioventù e infine i Teatri Stabili d'Innovazione - Ricerca e Sperimentazione potrebbero “lavorare nella crisi”. Potrebbero se ne avessero i mezzi e una certa lungimiranza, come in effetti non è, sia pure con qualche parziale eccezione come l'Elfo a Milano; ma resta il fatto che molte formazioni teatrali nuove e non di rado di buon livello sono condannate a una persistente emarginazione che quasi mai finisce per selezionare i migliori.

E chi sarebbero poi i migliori? Anche in questo caso non è certo questione di contenuti, delle promesse di conoscenza, controstoria o controinformazione e di fervore autobiografico, ma dell'atteggiamento con cui si fa teatro e lo si frequenta, poiché la radice comune a tutte le prassi conoscitive non è l'indagine, la lettura critica e l'illustrazione, ma l'*incontrare*, anche a partire dai “testi” quando è il caso. La conoscenza, ossia la cultura, prima di essere frutto di studio è una particolare modalità dell'incontro, dunque della “recitazione”, più che del “contenuto” (noi italiani abbiamo avuto esperienze memorabili in proposito con Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Remondi e Caporossi e non pochi altri). Perciò quella “cultura teatrale” che si vorrebbe sviluppare sarebbe possibile soltanto se si aggiornassero le moda-

³ I giornali hanno proposto una varietà di illazioni circa la successione di Ronconi. Si sono fatti i nomi del drammaturgo-regista Stefano Massini, di Giorgio Sangati, ultimo assistente che metterà in scena *Le donne gelose* di Goldoni sostituendo Ronconi, o dell'altro regista assistente Carmelo Rifici; ma anche di Damiano Michieletto, invitato da Ronconi stesso a dirigere *Divine Parole* al Piccolo. Si è fatto altresì il nome dello spagnolo Lluís Pasqual, regista prevedibile e già vecchio; o di Peter Stein, che è sì anziano e probabilmente a fine carriera, ma è comunque un grande regista che ha scelto l'Italia e non ha mai smesso di proporre spettacoli rigorosi nella tradizione del teatro di testo e di narrazione. Comunque i nomi di stranieri confermano il vuoto italiano. Allora si potrebbe forse cercare tra i francesi? Mah! Irina Brook? Altri italiani nominati con scarsa convinzione sono Gabriele Lavia e Mario Martone. Mentre è di tutto rispetto il nome di Toni Servillo, il quale però farebbe bene a dirigere il teatro (dichiarato “nazionale”) di Napoli. Altri ancora sono Antonio Latella e Emma Dante, registi a volte interessanti e volenterosi organizzatori di compagnie ma difficilmente inquadrabili nel profilo del Piccolo.

lità e l'organizzazione del lavoro teatrale prima che i temi e i testi, e forse se si evitasse di riversare la parte più cospicua della risorse pubbliche in una tradizione che in questo paese sembra ormai spenta.

Non so se in proposito si possa essere ottimisti. Non lo è Carlo Sini: «Mi pare ben difficile che la teatrologia, cioè una disciplina molto specialistica, fondata su inindagate e spesso inconsapevoli radici, tratte da alcuni sviluppi della filosofia occidentale (per esempio dalla separazione tra cosmico ed estetico evidente già in Aristotele e ancora presente in Croce), possa affrontare in modi significativi la grande crisi dell'Occidente, maturata già a partire dalla metà del secolo XIX. Si tratta, come comprese Husserl, di una vera e propria crisi di civiltà, cioè delle tradizionali strutture politiche e sociali, nonché della organizzazione, ripartizione e trasmissione del sapere. Siamo ancora, io credo, in mezzo al guado. Un teatro che ne sia ignaro, francamente non mi interessa».

Per quanto mi riguarda, dopo quasi cinquant'anni di vita nel teatro, mi sembra di scorgere segnali contrastanti, che consentono talvolta di sperare, oppure spingono alla collera per il finto eppure solido successo di tanti spettacoli insulsi, "tradizionali" e non, e penso che una riflessione collettiva e spregiudicata potrebbe aiutare a conquistare al teatro non tanto una sterile dimensione "intellettuale" quanto una consapevolezza di quella crisi globale e delle straordinarie possibilità offerte dalla pratica della mimesi e della scena, possibilità che soltanto attori totali e luminosi possono scoprire e attivare.⁴

P.S. E adesso la direzione del Piccolo Teatro ha deciso di nominare «consulente artistico», come Ronconi, il drammaturgo e regista Stefano Massini, una personalità con un interessante curriculum che esprime la massima continuità possibile (cfr. <<http://www.stefanomassini.it/>>).

A Massini facciamo i migliori auguri di buon lavoro.

⁴ In questo senso aveva completamente ragione Ronconi quando parlava dei deludenti, inascoltabili e inguardabili attori italiani dagli anni Cinquanta ai Settanta, due generazioni che presentano davvero poche eccezioni che possano essere salvate da una valutazione serena (cfr. il primo stralcio della sua intervista). È altresì vero, però, che negli anni Novanta e Duemila si sono affacciati alla ribalta diversi attori e attrici davvero dotati, come sappiamo, per quanto resti l'enigma degli istituti formativi, ancora funzionanti in base a modelli a dir poco inadeguati e distributori di diplomi che valgono assai poco.

Ronconi dixit

Oggi la tv, specialmente Rai5, ci fa vedere come recitavano quelli che all'epoca erano considerati i grandi attori: quando li rivedo, quelli che venivano considerati "grandi attori", mi rendo conto che era impossibile non pensare di scappare da lì. Anche gli attori che li hanno sostituiti, negli anni Sessanta e Settanta, non ci fanno certo spalancare gli occhi dalla meraviglia, come ci avevano fatto credere. E io, nel momento in cui un ambiente risulta troppo costrittivo, avverto sempre la necessità di scappare, anche se a volte si creano situazioni in cui questo lusso non te lo puoi permettere.

Ci siamo noi che facciamo teatro, c'è una committenza, che oggi è generalmente amministrativa, e c'è il pubblico: la possibilità che l'attrito tra queste funzioni venga risolto non esiste. Per esempio trovo giusto l'uso del termine "critica" applicato alla regia, ma non quello di "fine": i rapporti tra le tre funzioni si modificheranno sempre. Oggi sta emergendo un problema, anche in una prospettiva critica: se la committenza è oscura, con quale criterio possiamo giudicare un lavoro? È possibile dare un giudizio sulla base di criteri unicamente artistici? Insomma, non rifiuto la parola "fine" perché faccio il regista, ma perché mi rifiuto di applicarla a figure che sono e resteranno in gioco: avremo sempre degli attori e un pubblico, il vero guaio è che oggi si è spento, o comincia a sparire, chi fa una commissione, lasciando gli altri due elementi a vedersela tra di loro. Quella a cui assistiamo oggi è più la fine della committenza che quella della regia...

Per me il testo è un vincolo, ma senza quel vincolo non mi sentirei libero. Il problema non è il rispetto dei significati del testo. Meno che meno voglio essere l'esecutore testamentario dell'autore. Voglio piuttosto andare a cercare o inventarmi – quando è possibile – la forma peculiare di quella struttura, di quello schema drammaturgico. Perché non esiste il testo: esistono tante possibilità, diverse l'una dall'altra, di leggere e allestire quel testo. Il teatro è uno sguardo che si dà, ma anche uno sguardo che si sollecita, quando si sollecita la libertà dello spettatore.

Il perno del dibattito sulla regia non deve essere il testo o il rapporto con il testo, soprattutto in un momento come questo in cui la forma è esplosa.

Mi interessa molto la possibilità di teatro performativo: non è quello a cui mi applico, ma è indispensabile non come alternativa ma come complementarità. È giusto che ci siano continui scambi tra queste due prospettive, il nostro lavoro è un dialogo continuo, tra noi tra noi e il pubblico. Il problema, ripeto, è che purtroppo si è rotto il patto: il terzo contraente tende a essere assente...

Brani tratti da *Luca Ronconi al Festival Internazionale della Regia: non è in crisi la regia, ma la committenza*. Conversazione con Antonio Calbi in «ateatro», pubblicato il 17/04/2014: <<http://www.ateatro.it/webzine/2014/04/17/luca-ronconi-al-festival-internazionale-della-regia-non-e-in-crisi-la-regia-ma-la-committenza/>>.

Appoggiature

Parole scelte per raccontare Luca Ronconi

Benedetto Sicca

Alla memoria di Antonio Cuccovillo,
compagno di viaggi e di sogni nel Mondo del Maestro.

Appoggiatura

L'appoggiatura in musica è una forma di *abbellimento*. Questo termine è usato nel mondo del teatro per indicare uno specifico strumento semantico: il passaggio dalla parola scritta alla parola orale comporta che nel parlare si enfatizzino alcune parole all'interno di una frase e che si diano diverse *pulsazioni* alle sillabe delle parole. Si tratta di accenti che organizziamo spontaneamente nel linguaggio verbale per dare senso compiuto a quello che vogliamo dire o, parimenti, che fanno emergere le nostre emozioni e i nostri segreti. Il controllo di questo meccanismo è *tecnica* dell'attore e, per un regista, può diventare lo strumento per indicare agli attori come costruire il discorso in rapporto al personaggio e alla commedia.

Il Maestro utilizzava questa tecnica, il sistema delle appoggiature, per rendere qualunque testo "dicibile" e per indicare agli attori il suo punto di vista. Questa tecnica è il cuore pulsante dell'aggettivo "ronconiano" riferito a un certo modo di declamare il testo.

Bini

Riccardo Bini è una figura centrale nella vita del Maestro. Con lui ha condiviso decenni di vita artistica, personale e affettiva. È molto difficile comprendere il coacervo di esperienze, emozioni e motivazioni che sottendeva al loro legame. Bini simbolo di un modo di recitare incomprensibile, Bini considerato "il prezzo da pagare" per i compagni di lavoro, Bini che arriva dove è il Maestro e il Maestro cambia umore, Bini che in fondo ha un animo gentile, Bini che è lui la vittima, Bini che dipinge dei quadri bellissimi, Bini che erediterà, Bini che non ha freni inibitori. Comunque la si pensi, Bini è parte integrante delle parole del Maestro. È un simbolo vivente di come il Maestro strutturava rapporti e conflitti privi di soluzione di continuità tra la casa e il teatro, tra la vita e la scena.

Conseguenze (crudeltà, curiosità)

Ogni nostra azione produce delle conseguenze. La vita di ognuno di noi, come la vita dei personaggi si struttura nell'organizzazione dell'attesa delle conseguenze di queste azioni. Il Maestro aveva una particolare lungimiranza nella gestione di questa attesa. Il suo sguardo sempre rivolto al futuro, ai prossimi spettacoli e ai prossimi incarichi, lo rendeva inquieto e gli consentiva una *lettura* profonda degli altri. Credo che il gioco degli scacchi sia una metafora semplice ma efficace di come il Maestro vivesse. A volte il Maestro attraversava i rapporti con una certa crudeltà. Più spesso con una curiosità e un desiderio che sconfinavano in generosità paterna.

Costumi

Il Maestro odiava i costumi. E (forse) i costumisti.

Daniele

Daniele è stato suo allievo, suo attore, suo assistente, suo pupillo, suo amico. Questa sequenza di cose, non necessariamente da leggere in maniera cronologica, è un archetipo di rapporto/dispositivo che il Maestro ha costruito con alcune persone: amicizie intergenerazionali. Il Maestro ha sempre ritenuto che la tendenza a scegliere i propri amici e i propri sodali artistici nell'ambito delle persone coetanee o quasi, fosse una grave forma di impoverimento dei rapporti. Lui, quelle tra coetanei, le chiamava con sorriso sornione "cordatine" e ammiccava dicendo: «E in una cordatina sai che succede se ne cade uno...».

Non ho mai letto questo come un attacco al lavoro di squadra in cui penso che il Maestro credesse al di là del suo connaturale approccio autoritario al lavoro. Ho sempre creduto che fosse un invito alle diverse generazioni a confrontarsi tra loro e a rinnovare continuamente e reciprocamente i propri punti di vista.

Penso che ci fosse questa idea al centro nella sua passione nei confronti dell'insegnamento.

Energia

Il Maestro dimenticava di fare pausa, dimenticava le malattie dimenticava la fame e la sete. Il teatro, in tutte le sue declinazioni era per lui una fonte inesauribile di energia. Altrettanta ne chiedeva e pretendeva da chi lavorasse con lui, sia in scena che fuori. Tanto ostile a un teatro basato sull'energia (attori che buttano fuori energia giovanile e senza senso) quanto pronto a pretendere il necessario sostegno energetico allo stare in scena. Ma solo quello necessario. Guardava con sospetto e severo giudizio quegli attori che si sovraccaricavano di energia là dove non riuscivano a governare il senso di quello che dicevano. - E perché quello suda tanto? -

– Dovete scegliere che attori volete essere. Quelli che gridano: io sono qui. O quelli che dicono agli spettatori: vieni con me, seguimi.

Fantasia

È ciò di cui un attore deve essere dotato, e anche un regista. Il Maestro diceva sempre che la cosa più importante che un attore deve costruirsi è un Immaginario. Bisogna avere *qualcosa* da raccontare e per questo diffondeva con l'esempio, con le parole e con le domande continue, la curiosità e la voracità necessarie a trasformare un gesto artistico prima di tutto in una forma di conoscenza. La sua sensibilità, le sue intuizioni e la sua capacità di *sintetizzare* la realtà erano la risultante di una Fantasia enorme radicata nei libri, nei film nei quadri nei viaggi e nelle persone. E fantasia chiedeva agli attori e ai collaboratori.

Fantasia

Non so se abbia mai letto *La storia infinita*, ma immaginava la propria Opera (con la O grande) come un'opera infinita di cui ogni opera (con la o piccola) fosse un capitolo o un paragrafo. Non so se abbia mai letto “La storia infinita”, ma credo che nella sua vita sia stato un potente difensore di Fantasia e un acerrimo nemico del Nulla.

Famiglia

- Ciao Luca, sono venuto a salutarti è stato bellissimo anche questo lavoro.
- Si anche per me. Sei stato bravo. Adesso che fai?
- Adesso faccio questo e quest'altro e quello...
- Siediti. Senti mi dici una cosa?
- Dimmi
- Eh.. mi dici com'è avere una famiglia? Cioè che significa?

Genio

È quello che era e quello che, credo, sapeva di essere. C'è poco da fare e non credo che alcuno degli ammiratori e nessuno dei detrattori abbia mai potuto dubitare di percepirlo come un Genio. Come ne nascono pochi nella storia. In quella del teatro, poi, pochissimi. Rimando alle varie fonti che declinano il significato e l'etimologia della parola Genio chi volesse smentire questa appoggiatura.

Henry James

Questo autore parlava del Maestro al Maestro in maniera speciale. Ho assistito a tutte le prove dell'allestimento di *Quel che sapeva Maisie* e il nucleo complesso di temi che Henry James condensa in se è stata un'opportunità per il Maestro di raccontare di se, della sua infanzia del proprio rapporto con la Madre e della propria sessualità.

Amato ragazzo. Lettere a Hendrik C. Andersen di Henry James (1843-1916), è un epistolario tra Henry James e Hendrik Christian Andersen, un giovane scultore che vuole segnare il «nuovo» del secolo con la sua opera. La loro corrispondenza è testimonianza di un intreccio tra arte e vita, tra America ed Europa, tra maturità e giovinezza, tra attrazione fisica e comunanza intellettuale.

– Maestro, lo ha letto *Amato ragazzo*?

– Eh... no.

– Ah, è la prima volta che non ha letto un libro che ho letto io. Glielo posso regalare?

– Va bene.

Henry Lehman

L'ultimo personaggio interpretato da Massimo De Francovich nel suo ultimo bellissimo spettacolo *Lehman Trilogy*. La scelta degli attori di questo spettacolo è stata una summa di bravura e pertinenza della distribuzione e, probabilmente, anche la risposta al desiderio del Maestro di circondarsi proprio di quelle persone nel suo ultimo viaggio. Perché se è vero che non sapeva che fosse l'ultimo, non posso escludere che lo presentisse.

De Francovich è stato accanto al Maestro per tanti anni e ha interpretato ruoli cruciali nel processo di formazione dell'Opera del Maestro. Più di ogni altro è riuscito a sostenere la tensione espressiva da lui richiesta: in equilibrio sul bilico che divide *l'oggettivazione della battuta* e la contemporanea necessaria piena adesione a ciò che si dice. Non è mai scaduto nel *solfeggio* e non ha mai esasperato i processi imitativi. Non ha mai tradito il *disegno* del Maestro senza per questo rinunciare a riversarvi dentro una grande personalità e una altrettanto grande precisione emotiva. Credo che sia più di ogni altro quello che si potrebbe chiamare attore feticcio o alter ego in scena.

Improvvisazione

Il Maestro improvvisava (quasi) sempre. Per lui il confronto con gli altri e con un testo era una forma di allenamento alla conoscenza, una sorta di creazione istantanea in cui le persone e i testi gli suggerivano in maniera istintiva cosa fare e cosa dire.

Improvvisazioni

Le riteneva una pratica illusoria nel lavoro con gli attori. Illusoria perché le improvvisazioni offrono il fianco all'idea che fare la prima cosa che viene in mente, quella che viene spontanea, sia di per sé *vera, originale o necessaria*. Il Maestro diceva sempre che la prima cosa che viene in mente spesso è solo l'ultima che si è vista. Agli attori durante le prove richiedeva un'enorme capacità di adattamento alla situazione, allo spazio e al contesto dello spettacolo. Bisognava essere presenti e

veloci sempre. Sospetto che il Maestro chiamasse Intelligenza (teatrale) quella che altri chiamano Improvvisazioni.

Lavoro (Luca)

- Luca, questo è il lavoro più bello che esiste.
- Si lo è. Ma è per privilegiati.

Lettera al Padre di John Fante (Luca)

- Ragazzi, ma come mai a voi questa lettera non vi commuove?

Maestro

Tutti lo chiamavano così. Tutti e in ogni contesto. Il numero di persone per cui lo è stato per davvero è sconfinato. Intere generazioni di teatranti si sono sentite scelte e nutrite da lui, che per altro pare non amasse particolarmente l'appellativo senza per questo disperdere energie per cercare di liberarsene.

Il luogo in cui il suo profilo di Maestro rifulgeva nella forma più smagliante era proprio la scuola. Tutto il tempo dell'insegnamento era libertà e scambio. Il tempo in cui poter donare agli allievi (che trattava da subito come professionisti) senza alcuna preoccupazione di dover tradurre il lavoro che faceva con loro, in una forma. La generosità di interconnessioni filosofiche e culturali, la ricchezza dei riferimenti a modelli di persone presi dalla vita reale, hanno fatto di ogni sua lezione una vera e propria *esperienza* per chiunque si fosse trovato ad assistervi. Ancor più che durante le prove di uno spettacolo, la scuola era il luogo in cui crescere nuove generazioni di attori e rigenerarsi attraverso l'incontro con i giovani.

Macchine teatrali

- Le uso perché sono comode, non trovi?

Nunzi

Nelle parole del Maestro, Nunzi (al secolo Nunzi Gioseffi), o “La Nunzi”, come tutti la conoscevano, era una presenza costante. Io ho incontrato il Maestro subito dopo la scomparsa di Nunzi, ma lei appariva nei suoi discorsi come un coacervo di amicizia, amore, saperi organizzativi e sensibilità artistica. Con lei ha condiviso la casa, la direzione del Teatro di Roma, i cani, gli asini. Quando il Maestro è scomparso, le due persone care accanto a cui è stato seppellito sono la madre e la Nunzi. Una volta Claudio mi ha raccontato del giorno in cui la Nunzi è morta. Mi ha detto che è stata la prima e l'ultima volta che l'ha visto piangere.

Orfeo (ma anche Opera lirica)

- *Orfeo* mi è venuto proprio bene. Era bello.

Era molto raro sentirlo parlare così di una propria regia. Per questa autentica meraviglia della storia del teatro diceva proprio così. Lo spettacolo è interamente visibile in streaming su youtube: si può ammirare la platea del Teatro Goldoni di Firenze allagata e i cantanti agire sull'acqua e nell'acqua. Mi spiegò: la possibilità di individuare, nel libretto e nella musica gli elementi archetipici e farne una sintesi visiva; il rifiuto categorico della drammaturgia intesa come una "storia" (magari attualizzante) da applicare al libretto e in cui fare tornare i conti a tutti i costi. Si contrapponeva al naturalismo oleografico tanto quanto al modo tedesco di ricollocare l'azione in uno spazio e in un tempo concreti e definiti in cui declinare la narrazione.

Il Maestro cercava attraverso lo studio delle fonti e l'intuizione, di agganciarsi al significato più profondo dell'Opera ed espanderlo sul palcoscenico in modo che gli spettatori fossero guidati a osservare quel significato attraverso lo sguardo dei personaggi e del compositore.

Tra i tanti aneddoti credo valga la pena citare il modo in cui risolse l'ubriacatura di Figaro nel *Barbiere di Siviglia* prodotto per il Rossini Opera Festival: Figaro saliva su una pedana sospesa e nel momento in cui avrebbe dovuto barcollare a seguito dell'abuso di vino, tutta la scenografia si sollevava e iniziava a dondolare. Il Maestro ci aveva messo negli occhi di Figaro.

Parola

È il centro del pensiero. Le parole che i personaggi dicono è tutto ciò che sappiamo di loro. Il modo in cui le dicono, le loro reticenze, il peso che danno a quelle parole è l'interpretazione. Il dettaglio con cui il Maestro riusciva ad agire la parola era l'oggetto stesso della sua regia d'attore. Il presupposto fondamentale era che il fatto stesso che i personaggi dicessero quelle parole, non volesse dire che le pensassero. I personaggi non sono autentici, tanto quanto non lo sono le persone. I personaggi parlano perché hanno dei *suggeritori coercitivi* che li obbligano a dire quello che dicono, e a seconda del suggeritore (la mente, le emozioni, il desiderio, le paure etc.) il significato di quelle parole cambia radicalmente e anche il modo di dirle. Io non credo che Ronconi abbia fondato un *metodo*, come del resto lui stesso precisava in ogni occasione possibile. Aveva soltanto affinato all'inverosimile la sua capacità di lettura delle parole (e delle persone) e cercava di trasferire, artigianalmente, la propria consapevolezza, il proprio sguardo agli attori. Tale consapevolezza giaceva nelle parole, nelle sillabe, negli accenti e nei respiri, nella direzione che dava a ogni vocale e a ogni consonante. Nella complessità con cui tutte queste variabili si concatenavano nella frase prima e nel discorso poi.

Pasolini

Chi ha avuto il privilegio di assistere a una lezione di Ronconi su un testo di Pasolini può condividere quanto Pasolini abbia inciso sul percorso del Maestro.

Io non posso che immaginarli insieme, passeggiare per Roma a parlare. Credo che questa cosa non sia mai accaduta. Eppure continuo a immaginarla. E a volte, non lo nego, li immagino che si tengono per mano.

Perversione

Per il Maestro era il ponte (levatoio) tra il desiderio e l'azione.

Pornografia

Il romanzo di Gombrowicz che ha messo in scena a Spoleto è un gigantesco coming out.

Questionare (ovvero le domande delle persone)

Non ho memoria di una sola volta in cui il Maestro non abbia avuto una precisa opinione su qualcosa. Non era data la possibilità di stargli accanto e sorprenderlo senza un'opinione. Credo che elaborare un'opinione fosse per lui quasi un automatismo: qualcosa che garantisse agli altri l'immagine che avevano di lui. Quasi sempre la sua era un'opinione diversa da quella già espressa e ciò poneva gli altri in una condizione di inferiorità intellettuale. Ma il suo questionare non sembrava affatto una presa di posizione personale rispetto all'interlocutore, quanto, invece, l'emersione di un *movimento* intellettuale continuo. Nei suoi lunghi proverbiali silenzi, sembrava attraversato da un questionare sulle cose e sulle persone: un moto perpetuo di pensieri in cui gli altri inciampavano e in cui trovare un *dispositivo* pertinente alla situazione.

Questionare (ovvero le domande dei personaggi)

Un testo scritto ha una punteggiatura e degli accenti tonici che sono un'indicazione di lettura. Una volta che quel testo deve essere incorporato da un attore e riferito oralmente, quella punteggiatura cambia invero la sua necessità. Il questionare è azione principale dei personaggi: è figlio del dubbio, dell'esitazione e del tentativo di orientarsi. Nel teatro del Maestro i punti interrogativi scritti, non si traducono mai in banali richieste di informazioni a un altro personaggio, ma più spesso sono allusioni, dubbi profondi e insinuazioni. Di punti interrogativi il Maestro chiedeva di aggiungerne tanti agli attori, indipendentemente da quelli grafici. Proprio attraverso questo sovraccarico di interrogativi nel testo, era possibile seguire in maniera nitida l'evoluzione dei personaggi attraverso il loro dire e non dire, il loro esitare e questionare all'interno della commedia.

– Le battute non sono telegrammi che attacco al mio compagno di scena come se fosse un attaccapanni, capito?

Regia

– Vedi, fare il regista non vuol dire avere delle belle idee. Vuol dire realizzarle.

Santa Cristina

La prima volta che mi parlò di Santa Cristina eravamo a Madrid a mangiare la Paella in un viaggio in cui ebbi la sensazione che fossimo amici. Me ne parlò come di un luogo di libertà, un luogo in cui controbilanciare l'enormità della macchina del Piccolo Teatro con la possibilità di continuare a cercare e a sperimentare.

Santa Cristina è un posto isolato dal mondo caotico nel mezzo delle colline dell'Umbria. Qui, il Maestro, ha investito tempo e denaro, rapporti istituzionali e amicizia (Santa Cristina non esisterebbe senza l'enorme lavoro di Roberta Carlotto) per fondere la propria concezione artistica e la propria idea di formazione, la sua casa e il suo luogo di lavoro, la sua vita e il luogo dove concluderla.

Credo che il sogno di Santa Cristina non si sia mai interamente realizzato. Credo che il Maestro lo immaginasse come uno spazio in cui creare con meno conflitti interiori e interpersonali, cosa che invero accompagnavano tutti i suoi processi creativi in maniera endemica. Credo che non ci sia riuscito a realizzare questo sogno, ammesso che lo abbia sognato per davvero.

Credo che il Maestro abbia avuto dei momenti di pace, in quel luogo, che avevano a che fare con il sentirsi, profondamente, a casa.

Il film *La scuola d'estate* di Jacopo Quadri è una testimonianza preziosa dell'ultimo corso di perfezionamento tenuto a Santa Cristina su un testo bellissimo di John Ford: *Il cuore infranto*.

Testo

“Il centro del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito e intento” diceva Giorgio Strehler. Il Maestro, riteneva che al centro del Teatro vi fosse il Testo. Ingaggiava con il Testo un *corpo a corpo*, rendendolo materia viva e svelandone il significato più nascosto.

Partendo dal presupposto che ogni parola può assumere o avere diversi significati e cercando caparbiamente di farli emergere tutti, apriva dei varchi di senso ben lontani dalla prima vista di un lettore comune. Lui la chiamava *lettura conoscitiva*: un approccio spericolato e curioso in cui *i conti* dovevano tornare anche spostando di posto una scena o una battuta. Più volte gli ho sentito dire che non è necessario iniziare a leggere un testo dall'inizio, ma che può essere molto più interessante iniziare dal mezzo. E così questo testa a testa con il testo, portava a una visione seria, profonda e saldamente radicata nell'animo del drammaturgo.

Nonostante il Maestro sia stato sostanzialmente il massimo esponente (forse l'inventore) del Teatro di Regia del novecento, ritengo che visse la sua professione non da autore, ma da *funzione*, da veicolo tra il mondo potenzialmente muto dei

testi scritti e l'udito, la vista e i sensi tutti degli spettatori. Non c'era, forse, molta distanza tra gli intenti di Strehler e ciò che il Maestro ha realizzato.

Unicità

di un attore, di un linguaggio.

Ogni attore è un ecosistema complesso cui il Maestro offriva reti molto solide e strutturate di senso entro cui veicolare le parole del testo e costruire le azioni del personaggio. Nel costruire queste reti partiva dalla propria intuizione sul personaggio e sui rapporti che questo intesse nella commedia; parimenti modellava, sin dalla distribuzione, questa rete di senso sul corpo e la voce degli attori che sceglieva. Ed ecco che ciascun attore, di fronte a questo processo si trovava, spesso inconsapevolmente, di fronte a un bivio: cercare di assecondare la visione del Maestro attraverso un processo di abnegazione delle proprie caratteristiche; assumere su di sé, sul proprio corpo e attraverso la propria sensibilità, la forma che il Maestro intendeva plasmare proprio su quel corpo e quella voce rilanciando in maniera dialettica il processo creativo.

Su questo bivio si sono aperte tante crisi di comunicazione tra Ronconi e i suoi attori. Se da un lato, mi pare, il Maestro apprezzasse di gran lunga di più attori dalla personalità forte e strutturata, dall'altro di fronte a quelli più fragili e meno preparati al suo linguaggio, piuttosto che tentare di fare emergere le qualità intrinseche di ciascuno, era tentato dal sostituire la mancanza di mezzi del singolo interprete con delle forme rigide e ripetibili, ma difficilmente *digeribili* dall'attore. Questo innescava una spirale di ulteriore incomprensione.

Per essere attori del (o meglio con) il Maestro bisognava entrare nella sua testa e nel suo animo e creare attraverso la propria unicità, una personale rilettura della lettura che il Maestro dava del testo e del personaggio. Chi attraverso il talento, l'intelligenza e l'intuizione è riuscito a farlo si è reso interprete della parte più sublime della così detta *recitazione ronconiana*. Chi ha abdicato alla propria unicità (magari pensando di fare un buon servizio al lavoro del Maestro) non ne ha compreso il senso ed è diventato un esecutore piccolo piccolo di ciò che ha reso la *recitazione ronconiana* sinonimo di un difetto di naturalismo.

– L'oggetto della rappresentazione è il linguaggio.

Verità

La verità di un rapporto non può essere manifestata attraverso l'adesione tra ciò che si pensa, ciò che si prova e ciò che si dice. La rappresentazione della verità passa attraverso la messa a fuoco dei deficit di autenticità di un rapporto. La verità è una cosa che, in breve, non si dice quasi mai; tanto più se la si dichiara.

Non fa differenza se si parla della vita di una persona o di un personaggio. Si parla comunque di vita.

Zanetto

È il protagonista de *I due gemelli veneziani*. La messa in scena del Maestro è stata la mia prima scrittura da professionista come allievo attore. Zanetto era interpretato da Massimo Popolizio che era un fenomeno di bravura e intelligenza teatrale.

Io portavo un baule di Beatrice, non dicevo neanche una parola, ma annuivo e avevo delle azioni.

Per quei ruoli lì il Maestro non sceglieva neanche: sceglieva un assistente e il Maestro diceva solo sì o no, credo.

Non ho dormito al pensiero di debuttare in quello spettacolo e ho provato e riprovato le semplici cose che dovevo fare in scena.

Alla prima ero così emozionato che sono uscito dalla quinta sbagliata: ho tentato di uscire da una quinta cieca.

- E quindi ti sei riuscito a grattare una scrittura nei *Gemelli*.
- Eh... io...
- Hai fatto bene. Ah, fatti vivo.

Il mio Maestro. Ricordo di Luca Ronconi

Emiliano Bronzino

Ho cominciato la mia carriera come attore, per scelta, pur sapendo fin dall'inizio che mi sarei dedicato all'attività registica. Mi sono formato alla Scuola del Teatro Stabile di Torino fondata da Luca Ronconi. Avevo visto diversi suoi spettacoli, ma dopo aver assistito a *Calderon e Pilade* di Pasolini al Castello di Rivoli (1993), che erano i saggi finali degli allievi del primo biennio (allora la scuola durava due anni), ho deciso che volevo lavorare con lui e ho passato la selezione per il secondo biennio (1993-1995). Il saggio del mio ciclo è stato *Qualcosa di vero deve esserci. Scene da Questa sera si recita a soggetto, Ciascuno a suo modo, Sei personaggi in cerca d'autore*.

Durante il provino di ammissione, la prima volta che Ronconi e io parlammo direttamente, gli dissi che volevo fare il regista. Ronconi aveva un'idea forte e precisa della formazione registica: i registi, se vogliono fare questo mestiere, devono assolutamente saper recitare. Era un punto su cui insisteva molto e che corrispondeva al suo percorso. Si era formato come attore all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma e sosteneva, per esperienza personale, che il regista deve conoscere gli strumenti dell'attore. È un'impostazione molto italiana, forse ancora legata all'antico concetto capocomicale, che rimane al fondo del DNA del nostro teatro e che continua ad essere una linea precisa oggi (penso, oltre a me, a Latella, a Malosti e numerosi altri). In Russia e nei paesi dell'Est, o in Germania, non è così. Il regista ha un percorso formativo proprio e ha, culturalmente, un rapporto con l'attore diverso dal nostro.

Dopo il biennio di corso e il saggio finale, durante uno dei famosi dialoghi di confronto che si facevano a fine anno, Ronconi mi disse: "Tu, vuoi ancora fare il regista?". Non mi aveva chiesto più nulla per due anni. "Certo, non ho cambiato idea". "Va bene" rispose, "Faccio *Il giro di vite* a Torino, se vuoi venire come assistente volontario, cominci a vedere e a capire". E quello è stato l'inizio, era il 1995. Ho cominciato dalla lirica, un mondo che per me era sconosciuto. Sono stato fermo e zitto a osservare per tre settimane. Poi, nello stesso anno, Ronconi mi ha proposto di andare a Roma a lavorare come attore per la ripresa di *Verso Peer Gynt*, dove facevo una sostituzione. È stato uno spettacolo fortunato, forse fra i suoi più semplici dal punto di vista scenografico. Era un esperimento sull'inversione del punto di vista: noi attori recitavamo in platea e in galleria, e gli spettatori guardavano da una gradinata costruita sul palcoscenico. Fu fortunato, come dicevo, girò in Italia e in mezza Europa, e fu l'occasione perché i nostri rapporti di lavoro cominciarono a stringersi.

Ronconi mi chiamò un'estate. Nunzi Gioseffi, sua grande amica e collaboratrice storica, spingeva per me, mi stimava e quindi mi sosteneva. Era la sua responsabile di produzione, una persona di rara intelligenza e con una sensibilità particolare per il teatro di qualità (è stata fra i promotori di Kantor in Italia). Mi piace ricordare che Ronconi, che aveva con Nunzi un rapporto simbiotico, ha potuto fare tutta una serie di scelte anche grazie al talento e alla dedizione di lei. Ero molto giovane, con tutti gli imbarazzi e le difficoltà a chiedere tipici della giovinezza, ma lei aveva visto qualcosa in me e insisteva perché continuassi a collaborare con Ronconi. Così, dopo quell'anno di *tournee* con *Verso Peer Gynt*, Ronconi mi fece chiamare da Nunzi per una produzione dello Stabile dell'Umbria, che si provava in un teatrino di Umbertide. Si trattava di *Memorie di una cameriera* di Dacia Maraini (1997). C'era già un aiuto regista, ma ne serviva un altro che si occupasse in particolare della preparazione di Anna Maria Guarnieri. Quella è stata la prima volta in cui ho fatto davvero l'aiuto, e gli altri aiuti più anziani mi hanno guidato molto, cominciando a passarmi il mestiere. Ronconi non ti formava direttamente, ti gettava nella fossa dei leoni e osservava come ti muovevi. Ho avuto la fortuna di trovare degli aiuti sopra di me che mi hanno lasciato spazio, che mi hanno consigliato e guidato permettendomi di imparare. A mia volta, ho cercato di fare lo stesso con quelli che sono venuti dopo. Ho fatto la gavetta, con Ronconi era sempre così. Ti studiava, ti dava tempo fino a quando decideva se avevi le qualità. Sono diventato suo primo aiuto per *Infinites* (2002).

Tornando a *Memorie di una cameriera*, lì è iniziato il vero rapporto con Ronconi, anche se per me, giovanissimo (avevo meno di ventitre anni), è stato piuttosto difficile entrare nel suo mondo. Ronconi era totalmente concentrato su ciò che faceva, il suo obiettivo era sempre e solo lo spettacolo. Con il tempo è cambiato, negli ultimi anni è diventato più aperto, più empatico verso l'esterno e verso ciò che non era teatro. All'epoca, invece, l'aspetto umano veniva sempre dopo. L'unica cosa veramente importante per lui era la realizzazione dello spettacolo, prima di tutto, prima anche di se stesso. Anche negli ultimi tempi, comunque, ricordo l'impegno con cui lavorava, nonostante la malattia lo affaticasse molto. Il teatro, del resto, è così, richiede queste immersioni e dedizioni totali. Ho una famiglia, dei figli piccoli, ma in questo ho preso da Ronconi: ci sono momenti in cui mi immergo completamente, perché il teatro pretende grande concentrazione sul piano creativo e produttivo. Non sono ammessi ritardi, la data del debutto è quella e basta. Poi, la competizione è così alta, e così labile la capacità di giudicare ciò che fai, che conta tantissimo la volontà e la forza di imporsi. È un mondo che chiede notevoli rinunce personali, che puoi accettare solo se spinto da un'autentica passione. L'ho capito guardando lavorare il mio Maestro.

Il metodo di lavoro di Ronconi? Non ne seguiva uno in particolare, ad ogni spettacolo operava secondo necessità diverse. Mi vengono in mente i grandi fogli (preparati da Nunzi) su cui tagliava e cuciva il copione di *I fratelli Karamazov* (1998). I suoi copioni erano di volta in volta diversi, a seconda della materia su cui agiva. La riduzione del romanzo dostoevskiano si collegava, sul piano della sperimentazione linguistica, a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, da lui realizzato due anni prima. Ronconi non si limitava certo ad estrapolare i dialoghi tagliando le descrizioni. Queste venivano trasformate in prima persona, dunque con un preciso lavoro di adesione e di costruzione della battuta.

Anche per la produzione di *I fratelli Karamazov* fu la Nunzi a chiamarmi. Eravamo tre aiuti, l'operazione era mastodontica. In quell'occasione seguivo in particolare alcuni attori, soprattutto Corrado Pani, al quale mi legai molto. Era amico di Ronconi fin dalla giovinezza e, attraverso i suoi ricordi, ho scoperto aspetti di Ronconi che non conoscevo. Pani ha avuto parti di rilievo durante il periodo della direzione di Ronconi al Teatro di Roma e morì quando stavamo facendo le repliche di *Professor Bernhardt* (2005). Toccò a me dare l'annuncio al pubblico in sala, ero sinceramente affezionato a Corrado.

Infinites (2002) è stato un turning point sul piano professionale e personale. A parte la fatica enorme di una produzione "impossibile", Ronconi mi ha permesso di condividere ogni passaggio, ogni tappa della creazione dello spettacolo. Alle 8.15 ero al Piccolo Teatro per una prima riunione con lui, poi ci spostavamo negli ex-laboratori del Teatro alla Scala nel quartiere della Bovisa, dove lo spettacolo avrebbe debuttato. Lì provavamo tutti i giorni e, a fine giornata, rimanevo a preparare il piano prove fino a mezzanotte. Il periodo delle prove a tavolino al Teatro Strehler sarà durato, sì e no, una settimana. Lo spettacolo è stato quasi interamente montato negli spazi definitivi in Bovisa. Con *Infinites* Ronconi mi ha fatto entrare nel suo mondo creativo e, per la prima volta, ho avuto la certezza che mi avesse definitivamente scelto. È vero, in ogni caso, che Ronconi ha sempre spronato noi assistenti a fare la nostra strada, a lottare per i nostri progetti e per il nostro spazio. Per lo stesso motivo, non ci proteggeva in modo particolare, anche se non ci metteva mai i bastoni fra le ruote. Ci permetteva di acquisire certe competenze attraverso il contatto con lui, ma poi il percorso come regista era lasciato alla responsabilità di ciascuno.

In *Infinites* mi ha reso partecipe di tutte le scelte artistiche, come ho detto, ed era tranquillo, cosa che non capitava spesso, tanto è vero che siamo arrivati a chiudere lo spettacolo con largo anticipo. Era soddisfatto di ciò che aveva fatto, non era tipo da amare l'ansia gratuita. Anche l'ultimo spettacolo, *Lehman Trilogy* (2015), è stato completato in anticipo. Ronconi possedeva uno sguardo assoluto su ciò che succedeva in scena. Pur avendo, certo, le sue inquietudini e i suoi momenti di dubbio, non si procurava sofferenze a vuoto. I problemi sorgevano quando lo spettacolo non "tornava", in quel caso poteva essere molto faticoso lavorare con lui.

Per *Infinities* il mio compito era avere il controllo totale sull'intero spettacolo, su ciascuna stanza in cui si sviluppava e su ciò che vi doveva accadere. Tra tecnici e attori, c'erano più di cento persone al lavoro. Lo spettacolo durava circa quattro ore, distribuito in cinque diversi ambienti. Avevamo elaborato una serie di diagrammi complessi con la traccia del percorso dei personaggi. Dovevo essere la memoria totale, messa al servizio di Ronconi, di ogni momento della messinscena, ed egli si affidò completamente. Per me è stato motivo di orgoglio, non era facile conquistare la sua fiducia. Da lì, si è sempre fidato e, una volta instaurato quel tipo di rapporto, lavorare con lui diventava un'esperienza davvero emozionante, soprattutto per un giovane di ventotto anni com'ero allora.

Stargli accanto mi ha permesso di capire, per averli visti in azione, molti suoi meccanismi creativi, che non condivideva facilmente e che non rivelava pubblicamente. Più di una volta mi ha mostrato come creasse attraverso processi irrazionali, una modalità che non ci si aspetterebbe da un regista "analitico" come Ronconi. Vediamone un esempio relativo a *Infinities*. Quando eravamo già avanti con il lavoro di prove, la quinta scena (quella del viaggio nel tempo, nel grande spazio con la fila di libri a terra e la locomotiva) non lo soddisfaceva più. Era dubbioso, non si trattava di un problema interpretativo, ma sentiva un'assenza, la mancanza di qualcosa. Passò qualche giorno e una mattina, durante una famosa riunione delle 8.15, mi disse: "Ho bisogno di sei persone in più per la quinta scena". Gli chiesi: "Per tutta la scena, solo per una parte?". "Per quasi tutta la scena", mi rispose. Allora presi il diagramma e cominciai a calcolare in che modo spostare gli attori delle scene precedenti per riutilizzarli nella scena in questione. "Te ne posso dare tre". Mi rispose che gliene servivano di più. Chiamai la produzione, feci venire un paio di allievi e finalmente arrivammo al numero che voleva. Convocai gli attori e lui li fece sdraiare per terra, fermi. Erano quelli che, nel finale della scena, fanno il girotondo per esprimere la circolarità del tempo. Da quando quegli attori sono stati piazzati a terra, la scena ha preso un ritmo, un andamento completamente diverso, ha fatto un salto di qualità. Quando gli ho chiesto le ragioni della scelta, mi ha risposto che non lo sapeva, o meglio che sapeva che la soluzione avrebbe sbloccato la scena, ma che non era in grado di motivarla con la logica e le parole. Sovente operava affidandosi a liberi processi associativi. Per me, è forse la sua più grande eredità. Nel bene e nel male, sono un regista razionale, ma spesso i miei passaggi sono intuitivi, non logici. Quando mi trovo di fronte a un problema, mi affido al mio istinto. In quella e in altre occasioni, Ronconi mi ha mostrato questo processo istintivo, non razionale, che sembra contraddire i meccanismi creativi per i quali è conosciuto. Negli ultimi anni e nell'ultima messinscena, la citata *Lehman Trilogy*, ho verificato quanto questo procedimento fosse ormai connaturato al suo modo di intendere la regia.

Ronconi era un grande conoscitore dei segni scenici, ma nel passaggio di tali segni c'è sempre un momento che non è legato all'analisi e alla razionalità, ma che è

attivato da altre disponibilità e da altri saperi. Ugualmente, non sempre quello che hai in mente arriva allo spettatore nella forma voluta. Fa parte delle incognite del passaggio di informazioni attraverso segni. Non è detto che se dico “casa” – certo ci si può intendere sui suoi significati generali – ma non è detto che faccia scattare nel pubblico le stesse associazioni che “casa” può far scattare in me. Questa parte irrazionale, non direttamente controllabile, era oggetto della sua attenzione e del suo lavoro. Perché mettere degli attori sdraiati? Mi ha risposto che non lo sapeva. Del resto, in questo modo di procedere mi sento molto vicino al suo pensiero. Anch’io ritengo che spiegare, in teatro, sia davvero un’impresa ardua, oltre che inutile. Se spiego ciò che voglio, ottengo la spiegazione che ho dato, non una vera comunicazione. Diceva sempre: “Non bisogna spiegare le battute”, perché significherebbe comunicare informazioni e basta. L’attore veniva guidato da Ronconi senza mostrargli chiaramente dove dovesse andare, per tale motivo lavorare con lui richiedeva molto impegno. Dava vincoli, “gabbie”, percorsi, ma non diceva quasi mai direttamente che cosa volesse ottenere.

Aveva un grande talento per la lettura del personaggio, era un’altra delle sue doti geniali. Per esempio in *Professor Bernhardt*, la sua capacità di analisi della situazione era sorprendente. Ripeteva, a chiunque gli chiedesse di assistere a una sua prova, che i tavolini erano noiosi. Invece, attori e non attori aspettavano con impazienza il tavolino, proprio perché Ronconi sapeva “aprire” il testo in maniera magistrale, sapeva vedere al di là delle battute e cogliere rapporti dando un significato e un peso diverso alle parole. Spesso, in prova, spostava il senso logico, spingendosi di gran lunga oltre il primo livello interpretativo. Poteva partire aggredendo le abitudini: per esempio, esordire con “Romeo e Giulietta non si amano”, ma ogni sua affermazione muoveva da una lettura profonda del testo. Le sue regie sono state atti di drammaturgia scenica, oltre che di messa in scena. La sua estetica, la sua visione del mondo e del teatro sono state forti e incisive (con un rifiuto verso alcuni momenti della storia del teatro, per esempio verso la sensibilità romantica), e così la sua capacità di leggere in profondità il testo e di spiazzare gli spettatori con le soluzioni sceniche.

Dagli anni Sessanta, anni della sua fondamentale rottura dei linguaggi, era arrivato, negli ultimi tempi, a un lavoro di essenzializzazione estremo. Basti ripensare a *Lehman Trilogy* che propone, dopo *Orlando furioso* (1969) o *Gli ultimi giorni dell’umanità* (1991), un altro punto di vista sulla simultaneità e sulle azioni parallele, un punto di vista analogo, ma del tutto diverso sul piano espressivo. Negli spettacoli da Ariosto e Kraus, il segno era aggressivo, lo spettatore ne era travolto, non poteva sfuggire. In *Lehman Trilogy* la riflessione sulla simultaneità esiste ancora, ma è trasfigurata, come fosse semplicemente proposta. È un’opportunità offerta allo spettatore nel flusso o nel cuore dello spettacolo, un’opportunità che può essere colta o meno senza, però, che essa condizioni, con voluta aggressività, l’intero evento scenico.

Come ho detto, al di là della grande chiarezza nella costruzione scenica, che è sempre stata evidente, occorre ripensare all'importanza, nel teatro di Ronconi, dei processi irrazionali, una peculiarità che va ricordata e protetta come uno dei suoi principali ambiti di sperimentazione. Nei suoi spettacoli, c'era sempre qualcosa che resisteva all'interpretazione e che impediva all'esperienza teatrale di ridursi alla funzionalità del mero passaggio di informazioni. Anche il suo rifiuto di operare secondo una metodologia fissa è da ricordare. Benché ci fosse, è ovvio, un comune denominatore tra gli spettacoli, ogni testo era affrontato in maniera diversa, sia nel percorso di prove sia nella progettazione.

Dopo *Infinites*, ho lavorato per gli spettacoli classici a Siracusa – *Prometeo incatenato*, *Le Baccanti*, *Le Rane* – poi rimodellati per le stagioni successive al Piccolo Teatro, con diversi cambiamenti nel cast. Come tutti riconoscono, il lavoro di Ronconi sul teatro greco resta fondamentale. Pensiamo a ciò che ha significato *Le Baccanti* con Marisa Fabbri che interpretava tutti i ruoli (nel 1978, a Prato), uno spettacolo che ha segnato una tappa nel teatro italiano anche per le sperimentazioni sulla recitazione e sulla parola. È stato, probabilmente, in quel momento che l'impalcatura espressiva e ritmica elaborata da Ronconi per i suoi attori (un percorso di ricerca già avviato negli anni Sessanta) è giunta alla sua piena definizione. Su di essa si sono formati tanti attori (l'ultima generazione è forse quella di Galatea Ranzi e Massimo Popolizio) e ha rappresentato, per una lunga fase, una parte rilevante del lavoro ronconiano. Diceva: "Il pensiero si trasmette attraverso il modo in cui costruisci la battuta, non per qualche strana capacità telepatica". Si trattava di un'articolazione ritmica molto elaborata che, pur basata sull'analisi delle costruzioni tonali della lingua parlata, in teatro assumeva una forma non realistica attraverso la dilatazione e la scansione della battuta, che non era mai assunta in senso psicologico né, tanto meno, abbandonata a tentazioni spontaneistiche o irrazionalistiche. Tale lavoro ritmico è stato, per un lungo periodo, una sorta di suo marchio di fabbrica, così come il modo per prendere le distanze da una certa avanguardia, in cui non si riconosceva, e da un certo tipo di teatro di poesia (penso soprattutto a Strehler). È probabilmente il suo lascito più conosciuto, perché facilmente riconoscibile, ma che Ronconi stava chiaramente superando nell'ultimo periodo.

Ronconi dedicava grande attenzione all'attore. Sapendo sempre chi aveva davanti, sapeva che cosa chiedere e che cosa ottenere. Penso alla sua collaborazione così proficua con Massimo De Francovich, con Massimo Popolizio o con Franco Branciaroli. In Italia, mi diceva, gli attori sono autorizzati a essere qualcosa di specifico, così si associa un attore a un modo che può essere legato a una scuola, a una personalità, o a un gusto. In altre culture, come quella tedesca, l'attore è a completa disposizione dell'immaginario del regista. Il teatro italiano è in fondo ancora legato al capocomicato, in cui l'attore doveva cavarsela da solo, per così dire. Tutti i grandi attori, pensiamo a Rina Morelli in un'altra epoca, o oggi a Giulia Lazzarini, portano il marchio del loro stile, l'unicità della loro impronta. Questa

forte specificità dell'attore italiano può essere un limite quando si progetta una compagnia stabile, con un programma di testi molto diversi. Forse, però, le nuove generazioni sono già cambiate, sono più malleabili e in grado di reinventarsi a seconda del contesto.

In ogni caso, uno dei compiti del regista, solo all'apparenza facile, è abbinare con lungimiranza un certo attore e una certa parte. Ho potuto vederne le conseguenze in *Professor Bernhardt*, altro punto di svolta nel mio percorso. Lo spettacolo mi ha impressionato per l'altissimo livello di coordinazione del gruppo, per il lavoro di *ensemble*. Era un cast assolutamente perfetto. Ronconi aveva scelto attori dalle provenienze disparate: attori che non avevano mai lavorato con lui, o che avevano partecipato i suoi primi spettacoli, o ancora presi dalle ultime leve che aveva formato. Era riuscito a creare un flusso dalla compattezza e dalla vivacità insuperabili, benché all'apparenza sembrasse uno spettacolo piuttosto statico, con numerosi quadri fissi, poverissimo sul piano scenotecnico, e dalla durata complessiva di oltre quattro ore.

È stata una lezione che non ho dimenticato: una delle responsabilità creative del regista è fare il cast. Cosa che non significa cercare di aggiudicarsi grossi nomi e basta. Se il regista fa il cast giusto, si è portato a casa metà dello spettacolo, cioè ha garantito le condizioni perché lo spettacolo possa esprimersi al meglio. Per questo sono lento a fare i cast, perché, se sbagli, rimediare è difficilissimo. Il regista deve trovare gli interpreti giusti per la parte, per il progetto, per l'insieme del gruppo. Chiunque abbia visto *Professor Bernhardt* ricorda De Francovich come un ottimo protagonista. Tuttavia, in Italia, altri attori avrebbero potuto fare la parte altrettanto bene, se guardiamo soltanto alla performance individuale. Il valore aggiunto è stato proprio che quel Bernhardt-De Francovich si incastonava in maniera magistrale nella compagnia e nel progetto complessivo dello spettacolo. Anche a proposito di *Lehman Trilogy*, fin dal primo giorno di prove Ronconi era soddisfatto del cast, perché era riuscito a riunire gli attori che voleva, e questa esattezza attore/parte è percepibile in ogni momento dello spettacolo.

Durante le prove di *Professor Bernhardt* ho capito che è necessario lavorare in maniera diversa a seconda dell'attore che hai di fronte. Non è vero che Ronconi imponesse se stesso sempre, anzi. Aiutava molto i giovani e meno esperti, e il suo puntellarli poteva sembrare un'imposizione, mentre significava garantire loro un tracciato sicuro entro cui muoversi. Ad alcuni offriva un'intonazione precisa, per altri era necessario un esame dei significati della battuta, con altri ancora parlava del personaggio o della scena nel suo complesso. Ricordo la scena del consiglio di amministrazione: dieci attori con storie, provenienze, stili diversi. Raramente ho visto un esempio paragonabile a questo per coesione d'insieme, da un lato, e messa in risalto delle caratteristiche personali, dall'altro lato. Ricordo che con ciascun attore aveva tecniche di lavoro diverse e "personalizzate". Posto che i movimenti e la costruzione del tracciato scenico erano stabiliti da Ronconi, con alcuni attori

era più “matematico”, gli faceva contare i passi ecc., mentre ad altri lasciava un maggiore margine di libertà. È stata una grande e utilissima lezione.

Dopo *Professor Bernardi* ho fatto l’aiuto per *Diario privato* (2005) con la coppia Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer. È stata la prima volta che Ronconi si è complimentato con me e mi ha esplicitamente detto “bravo”, come preciserò meglio dopo. Abbiamo cominciato il progetto mentre ancora stava lavorando al copione. Ronconi scriveva sui copioni solo pochissime parole, spesso enigmatiche, e sottolineava in maniera differente le parole secondo un suo codice. Stendeva più versioni del copione, riducendo e adattando il testo fino al definitivo che veniva presentato il primo giorno di prove.

Sul piano scenografico, la prassi ronconiana era di norma questa: dava le prime indicazioni e lo scenografo presentava un bozzetto. Sapeva ciò che voleva, ma prima di arrivare a dirlo c’era sempre un lasso di tempo. Per esempio, per *Lehman Trilogy*, diceva: “Voglio uno spazio bianco, vuoto, con le scritte”. Sapeva quale tipo di spazio vuoto e quali effetti mirava a produrre con quello spazio, però le informazioni arrivavano per passaggi, non tutte in un’unica soluzione. Sempre a proposito di *Lehman Trilogy*, commentava: “Lo spazio è una pagina bianca. Questo luogo non esiste”, un punto di vista che nello spettacolo è decisamente percepibile. Cercava quell’immagine avendo ben chiaro l’obiettivo finale che voleva raggiungere, ma ha tentato diverse soluzioni prima di arrivare all’impaginazione definitiva, e ha sempre recepito gli *input* dello scenografo.

Torniamo a *Diario privato* con Albertazzi e Proclemer, uno spettacolo molto divertente. Come già aveva fatto in una scena del *Pasticciaccio*, Ronconi decise di piazzare gli attori su due poltrone radiocomandate. Lavorava alla mattina, montando con gli attori i movimenti sulle poltrone, e poi mi lasciava con due tecnici e i radiocomandi a provare e riprovare i percorsi delle poltrone, senza attori. Lo spettacolo era un’ora e venti minuti di movimenti continui, senza un attimo di sosta. Il mio compito consisteva nel dare le istruzioni in diretta ai tecnici per far eseguire i movimenti di scena nei tempi giusti. È stato un lavoro enorme, e in quell’occasione mi sono conquistato il suo “bravo”. Ronconi provava con i protagonisti cinque ore al giorno, e il resto delle prove tecniche era affidato a me. Ho contato circa cinquecento segnali tecnici. Non c’era niente di informatizzato, tutto era realizzato via radio. L’unica volta in cui mi ha detto “grazie” è stata l’ultima volta che ho parlato con lui, dopo la prima di *Lehman Trilogy*. È un ricordo molto intenso. Ci eravamo lasciati un po’ bruscamente dopo *Inventato di sana pianta* (2007), come dirò più avanti. Non avevamo più lavorato insieme, anche se non ho mai perso il contatto. Andavo a parlargli dei miei progetti, lo informavo su quello che stavo facendo, e Ronconi mi ascoltava sempre con molta attenzione. Ovviamente lo invitavo ad ogni mio spettacolo, ma non veniva, credo giustamente, per non condizionarmi con la sua presenza e per evitare di esprimere un giudizio che, magari, poteva essere troppo vincolante per me. Mi ha educato all’autonomia artistica e al confronto con il mondo teatrale senza passare da lui.

Torniamo indietro. Dopo *Il ventaglio* (2007), ho lavorato per *Inventato di sana pianta*, che ha segnato un fisiologico allontanamento fra noi. Avevo trentaquattro anni e sentivo che era il momento di dedicarmi alle mie regie a tempo pieno. Il giorno della generale era nervosissimo, perché lo spettacolo era molto complesso dal punto di vista tecnico, con tre stanze interamente arredate che si muovevano continuamente. Questo moto perpetuo era basato su un calcolo cronometrico per evitare tempi morti nelle diverse situazioni velocissime. Tecnicamente era davvero impegnativo. Bisognava partire su quel preciso secondo e fare il movimento di cambio scena in tre secondi esatti. Con Ronconi non era raro dover affrontare notevoli difficoltà sul piano tecnico. Anche *Il ventaglio* era molto complicato. L'ultimo atto, in cui volava via tutto, non era affatto semplice da realizzare.

Per *Inventato di sana pianta* ero l'unico aiuto regista. Come ho accennato, Ronconi era molto teso. Eravamo in forte ritardo, perché lo spettacolo era stato provato in contemporanea alle repliche del *Ventaglio*. Franco Quadri gli chiese di assistere alla generale, e Ronconi non gli avrebbe mai risposto di no, anche per ragioni di amicizia. Una volta ammesso Quadri, bisognava accogliere anche tutti gli altri, così il giorno della generale c'era tutta la critica teatrale nazionale. Era la prima volta che assistevamo a una filata con la scena nuova, nella quale erano state cambiate le dimensioni di alcuni letti. Avevo fatto non so quante ore di prove per adeguare tutti i segni, perché appunto alcuni oggetti erano più piccoli. Così, alla generale, Ronconi e io siamo seduti in platea, con tutto il *gotha* della critica alle nostre spalle. Il nervosismo di Ronconi era palpabile. Comincia l'atto e i letti si muovono leggermente quando toccati dagli attori, perché più piccoli e realizzati con un materiale più leggero. Durante le prove tecniche questo particolare ci era sfuggito. Ronconi, che pure era soddisfatto, perché lo spettacolo filava bene, si girava di tanto in tanto verso di me per esprimermi molto "calorosamente" il suo disappunto per la faccenda dei letti. Si sfogava con me e poi, cercando conforto, mi chiedeva: "Cosa facciamo? La fermiamo?". Lo rassicuravo che il dettaglio sarebbe stato sistemato, che era un problema da poco. I critici, ovviamente, non capivano che cosa stesse succedendo, come avrebbero potuto? Quello che vedevano era Ronconi "ringhiare" contro il suo aiuto per qualche motivo. A ripensarci mi viene da sorridere, ma in quel momento ero davvero stanco. Erano stati oltre due mesi di lavoro a ritmi serratissimi, come sempre con Ronconi, senza un giorno di riposo. È vero che compito dell'aiuto è anche farsi carico di tutte le tensioni, ma era arrivato il momento di staccarci. Ronconi l'ha capito e non mi ha mai serbato rancore. Sapeva guidarti in maniera indiretta a fare i passaggi necessari, perché sapeva che doveva arrivare il tempo del distacco. Ci siamo lasciati nel momento giusto e, come ho detto, ci siamo lasciati bene. Per quattro anni ho potuto lavorare ai miei progetti, cosa altrimenti impossibile se fossi rimasto con lui. Tra l'altro, è stato proprio Ronconi a suggerire il mio nome per altre produzioni (penso allo spettacolo prodotto dal TPE con Giulia Lazzarini), aiutandomi e sostenendomi in diverse occasioni.

Ci siamo ritrovati per *Lehman Trilogy* ed è stato un vero regalo per me, perché siamo ritornati alle dinamiche di *Infinities*, cioè al rapporto di condivisione totale del processo creativo. Purtroppo, la malattia lo limitava, doveva sottoporsi a dialisi tre mattine alla settimana e la sera era molto stanco. Ma la sua creatività, la sua mente, la sua capacità inventiva erano sempre le stesse.

Occorre ribadirlo con chiarezza: Ronconi aveva una grande coscienza della funzione sociale del teatro. In Italia, era l'unico che potesse permettersi certe scelte, che talvolta sono state lette, in chiave malevola, come "egoismi d'autore". Invece, senza Ronconi la storia del nostro teatro sarebbe più arretrata dal punto di vista delle scoperte linguistiche e delle acquisizioni estetico-culturali. Ha imposto un avanzamento notevolissimo alla nostra scena di prosa, in questo apporto risiede la funzione sociale del suo teatro. Pensiamo a *Gli ultimi giorni dell'umanità*, un capitolo imprescindibile di formazione per attori, tecnici e spettatori, o a *Lehman Trilogy*, che possiamo leggere come un testamento sul teatro, sul suo teatro, l'esempio di una precisa qualità registica e recitativa (*Lehman Trilogy* è una straordinaria prova d'attori) che oggi, nelle circostanze in cui ci troviamo, è sempre più difficile da preservare.

Fino alla sua scomparsa, Ronconi è stato il termine di paragone con cui bisognava confrontarsi. Che cosa rimane, oggi, al teatro italiano? Intanto, la sua grande opera di formatore di numerose generazioni di attori e di registi. Ronconi si prodigato fino all'ultimo istante anche come pedagogo del pubblico, senza accontentarsi del successo, ma innalzando il livello culturale con un impegno che non si cancellerà. Anche questo è frutto del suo magistero: la genialità non si impara, ma la qualità del lavoro deve essere perseguita a qualsiasi costo, con oggettività. Ci ha insegnato a diffidare delle mode e ad usare i linguaggi del teatro con professionalità, con massima precisione, massimo rigore. Era consapevole del tempo che gli rimaneva e dell'eredità artistica che voleva lasciare. Per sua stessa ammissione, pensava a *Lehman Trilogy* come a un'ultima dichiarazione sul suo modo di intendere e di fare il teatro, estraneo alle logiche dell'evento fine a se stesso e sempre in favore di un'interpretazione registica e attoriale di altissimo livello. È stato bello fare questo ultimo spettacolo con lui, bello e faticoso, ma, come mi ha insegnato il mio Maestro, la bellezza costa sempre fatica.

Testimonianza a cura di Federica Mazzocchi

Lo specchio del mondo¹

Florinda Cambria

Mi prenderò qui la licenza di parlare di teatro in una prospettiva totalmente avulsa dalle partizioni disciplinari dell'estetica moderna. Ne parlerò come di quella matrice unitaria nella quale tutte le discipline artistiche hanno la loro radice primigenia, e svolgono la medesima funzione. Ne parlerò come dell'arte per eccellenza e intenderò la parola "arte" come *pratica conoscitiva* che opera mediante l'articolazione e la composizione di figure. L'eccellenza del teatro risiede nel fatto che esso realizza tale pratica in forma compiutamente "drammatica", peculiarità che cercherò di chiarire facendo anzitutto riferimento alle note tesi sostenute da Friedrich Nietzsche circa la nascita della tragedia dallo spirito della musica nell'omonimo testo del 1872.

Ricordo anzitutto le parole con cui si conclude la Nota introduttiva di Giorgio Colli alla edizione Adelphi della *Nascita della tragedia*:² «Lo spettatore della tragedia greca veniva e "conosceva" qualcosa di più sulla natura della vita [...]. E se la via dello spettacolo fosse la via della conoscenza, della liberazione, della vita insomma? Tale è la domanda posta dalla *Nascita della tragedia*». Colli dice "spettacolo"; io direi più in generale "teatro", assumendo la domanda che risuona dal profondo del testo nietzschiano come la ragione che mi induce alla licenza di cui sopra. Aggiungo che lo stesso Nietzsche, nel *Tentativo di autocritica* composto per l'edizione del 1886, a proposito del suo lavoro giovanile scrive: «Ciò che allora mi venne fatto di afferrare, qualcosa di terribile e pericoloso, un problema con le corna, non proprio necessariamente un toro, ma in ogni caso un problema *nuovo*: ecco, oggi direi che si trattava dello stesso *problema della scienza* [...], collocato sul terreno dell'arte – giacché il problema della scienza non può essere riconosciuto sul terreno della scienza» (p. 5). «E la scienza stessa, la nostra scienza – già, che cosa significa mai, considerata come sintomo di vita, ogni scienza? A che scopo la scienza? Peggio ancora, da che deriva – ogni scienza?» (p. 4).

¹ Il testo qui presentato è la libera rielaborazione di una conferenza tenuta al Teatro all'Antica di Sabbioneta (Mantova) il 1° giugno 2013 durante la IV edizione della Festa della Filosofia, dedicata al tema «Pensare il pianeta». Il titolo della conferenza era *Il teatro come specchio del mondo*.

² Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sossio Giametta, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2011²⁹, p. XV. Tutte le successive citazioni della *Nascita della tragedia* saranno tratte da questa edizione e i numeri di pagina verranno indicati tra parentesi direttamente nel corpo del testo.

Non sarà dunque peregrina l'idea di riflettere sulle radici dell'arte teatrale, cercando in esse l'origine "taurina" del problema di ogni conoscenza: che cosa davvero sappiamo?

«Lo sviluppo dell'arte – afferma Nietzsche – è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco [...]: l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte non figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, [...] finché da ultimo appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica» (p. 21). Ciò che vorrei suggerire, muovendo dall'impianto della tesi nietzschiana, è la possibilità di estendere l'intuizione dell'origine duale (apollinea e dionisiaca) del teatro ben al di là della circoscritta area geografica e del contesto culturale in cui fiorì la tragedia attica. E poiché in quella dualità e in quell'accoppiamento risiede il senso di ciò che Nietzsche chiama «spirito della musica», vorrei suggerire che esso non sia solo la sorgente di una particolare forma d'arte (la tragedia attica, appunto), ma sia l'elemento proprio di tutte le pratiche a cui riconosciamo natura *dinamica*, ovvero *drammatica*, ovvero *teatrale*. Non solo dunque la nascita della tragedia, ma, più in generale, la nascita del teatro dallo «spirito della musica». Ma, per intendere meglio, è bene rievocare sinteticamente gli universi di senso a cui rinviano, nel linguaggio di Nietzsche, i due «impulsi artistici originari» che egli chiama «apollineo» e «dionisiaco».

Anzitutto occorre ricordare che apollineo e dionisiaco non sono semplicemente modi dell'azione umana; essi nominano delle «forze artistiche che erompono dalla natura stessa, *senza mediazione dell'artista umano*» (p. 26), forze agenti già nell'anonimato del mondo an-umano, come tensioni contrapposte che presiedono alla organizzazione e alla disorganizzazione della vita nel suo perenne rinnovarsi disfacciandosi e disfarsi rinnovandosi.

L'apollineo è la forza che produce differenziazione e molteplicità; è *principium individuationis*, capacità di figurazione, ovvero capacità di ritagliare e delimitare, scolpire e plasmare le forme diverse dell'esistente, tracciandone i perimetri e definendone i contorni. Apollo è infatti il dio «di tutte le capacità figurative» (p. 23): dio radioso che, illuminandole, fa apparire – cioè rende visibili – le differenze. Esse permettono di individuare e distinguere una cosa dall'altra, una realtà dall'altra. O un'apparenza dall'altra. Divinità della luce, Apollo solare genera infatti la realtà come bella parvenza. Egli fende le tenebre, ma per dar luogo a realtà che davvero son fatte della stessa materia dei sogni: la loro esistenza separata e singolare, la loro molteplicità e individualità hanno la stessa consistenza delle gibigiane. L'impulso apollineo è sì potenza morfogenetica e perizia plastica, ma le forme che esso genera sono sculture di luce: il lampo che albeggia sul marmo non è un inganno; è il marmo stesso che scomparirà col tramonto.

Se il sogno è l'esperienza umana che più si avvicina a esprimere l'operare dell'apollineo, il dionisiaco può essere analogicamente associato allo stato di ebbrezza

o, meglio, alla particolare forma di percezione che l'ebbrezza produce, quando «l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé» (p. 25) e alla visione prospettica subentra l'estasi fusionale. Il dionisiaco è la forza che attraversa e stravolge ogni configurazione, ogni direzione, ogni forma e ogni senso determinati; è mescolanza e indifferenza di ogni senso; convergenza delle differenze nell'informe da cui provengono e a cui, vivendo, non possono che tornare. Principio di unità magmatica, il dionisiaco fluisce come onda vorace che sfigura, trasfigura, dilania, sgretola perimetri e confini; ruggisce dall'interno delle scultoree parvenze apollinee, le deforma, le impasta, fa del marmo fango gorgogliante. L'intuizione di questo destino di tutte le cose, la rivelazione della impermanenza e della indifferenza coincide, per gli umani, con la rivelazione del dolore cosmico come supplizio di tutte le figure. Per gli umani, l'operare dionisiaco è l'operare del tempo come forza che scava dall'interno e logora ogni sussistenza separata, manifestando la natura illusoria di tutti gli enti particolari rispetto all'unità cosmica. Ma non si tratta di una temporalità cronologica, che segua la legge del prima e del poi: il dionisiaco è un *continuum* atemporale; o meglio, è il tempo come simultaneità e coincidenza dinamica delle differenze nel reflusso di ogni flusso.

Quelle che di primo acchito appaiono come forze incompatibili e irriducibili trovano però la loro composizione in ciò che Nietzsche chiama «spirito della musica»: spirito, ovvero *attività*, che si svolge combinando spinte opposte, senza ridurle l'una all'altra ma facendole operare l'una per l'altra. Musicale è infatti l'evento nel quale ritmo e melodia si danno in modo simultaneo e complementare, l'uno per l'altra e viceversa. Ritmo, ovvero: frammentazione, individuazione, scansione, differenziazione, moltiplicazione e reiterazione. Melodia, ovvero: unificazione, fluidificazione, compenetrazione, sviluppo e continuità. Nell'evento musicale la corrente melodica accade come se divorasse dall'interno ogni stazione ritmica, come se fluisse in esse sciogliendole in unità; viceversa, il ritmo reitera il suo battere e levare sull'incudine del flusso melodico, incidendolo sempre di nuovo, provocandolo e vagliandone la resistenza. Sonoro o silenzioso, il flusso melodico è la «cantabilità» dell'evento musicale, ciò che articola i tagli, le posture, le particolarizzazioni ritmiche stringendole le une alle altre. La partitura ritmica, d'altro canto, non è che lo scolpirsi della melodia in figure successive, le quali sussistono solo come istanti evanescenti e interruzioni apparenti (inavvertite, al limite) della melodia.

In una pagina di visionaria chiarezza, Nietzsche scrive che, in quanto arte apollinea, nel mondo greco arcaico la musica era conosciuta «come onda del ritmo», «forza plastica»: «la musica di Apollo era architettura dorica in suoni, ma in suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra» (p. 29), suoni che possiamo immaginare accompagnassero la narrazione epica dei miti omerici. Di altro genere era invece la musica che si suonava durante le feste dionisiache come accompagnamento al canto corale del ditirambo. Tradizionalmente il ditirambo non era accompagnato da

strumenti a corda, come la cetra, ma dall'*aulòs*, uno strumento a fiato con ancia, e dai tamburi. Il carattere fondamentale della musica dionisiaca è infatti «la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia» (p. 29). Ma né la musica apollinea né quella dionisiaca, di per sé prese, sono in grado di esercitare nel pieno della sua efficacia lo «spirito della musica» il quale, prima di realizzarsi in una o in un'altra forma artistica, è l'operatività cosmogenetica del mondo stesso – *così come esso si rivela nella prospettiva dell'umano*. È solo per l'umana esperienza, infatti, che il mondo si manifesta come operatività duale; è solo in quanto mondo *conosciuto* che esso si dà come preliminare intreccio dinamico di due forze contrapposte, l'una divariante e l'altra unificante. La preliminarità an-umana dell'apollineo e del dionisiaco, in altri termini, è tale solo per quella particolare forma di vita (vita sapiente) che, stagliandosi come differenza all'interno della vita vivente, inaugura il rinvio cronico di tutte le differenze all'unità e dell'unità alle sue differenze.

Lo spirito della musica dispiega dunque la sua efficacia nell'agire incrociato dell'apollineo e del dionisiaco: un miracoloso intreccio nel quale gli opposti coincidono, «i dolori suscitano piacere», «il giubilo strappa al petto voci angosciate» (p. 29), l'orrore dell'informe si scioglie nella gioia della trasfigurazione, la molteplicità e l'unità si coappartengono nel medesimo gesto, sono l'una per l'altra. Sicché «l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure» (p. 71), e in questa rivelazione musicale risiede la totalità di senso che, sul punto di disfarsi, ogni figura avverte come il destino della propria transitoria differenza: «Questo è il tuo mondo! Questo *significa* un mondo!» (p. 71).

Musicale è il movimento che scolpisce le forme e al tempo stesso, impercettibilmente, le fa tremule, le fa viventi mentre le svuota dall'interno. Con l'espressione «spirito della musica» Nietzsche evoca – così a me pare – la medesima vibrazione generatrice che risuona nella sillaba sacra della tradizione induista: l'*Om*, nel quale si compendia il senso imperituro del *Veda*, cioè di ogni conoscenza, di ogni sapere, di ogni saggezza. Vibrazione energetica, mantra solenne e canto rituale, l'*Om* è il suono originario che racchiude in sé ogni suono, ogni parola, ogni visione possibile, poiché di suoni, parole e visioni è la radice e il simbolo. Cantare l'*Om* vuol dire evocare la totalità e l'assoluto, risuonare all'unisono con il mondo, con la fibrillante pulsazione delle sue differenze che sono variazioni di un'identica melodia.

Come spirito della musica, anche l'*Om* è l'operare della molteplicità nell'unità. Esso si compone di suoni diversi, che non coincidono ma vibrano l'uno nell'altro. L'emissione della O, nel canto dell'*Om*, risulta dalla contrazione di due vocali, la A e la U, che poi si sciolgono e si prolungano nell'onda vibratile della M. A/U/M: tre suoni in uno. A ciascuno di questi suoni, nella tradizione vedica, corrisponde una dimensione o una figura del mondo. La A è il suono della *veglia*, in cui si dispiega il mondo sensibile con i suoi corpi ponderosi; la U è il suono del *sonno*, nel quale

si stagliano immagini evanescenti che sussistono come corpi sottili, restituendo e conservando al mondo dei sensi la sua qualità onirica. È però nel promanare della M che, come nel *sonno profondo e senza sogni*, il sottile e il ponderoso convergono in una sospensione che è quasi un non-suono. La M è infatti il gorgogliare della dissoluzione e della trasformazione, è la danza di Śiva (il Dioniso indiano) che riconduce sogni e sensazioni alla loro più profonda causalità, cioè al loro necessario ritorno nella unità dinamica da cui provengono. È così che il mondo accade: come vibrazione, ovvero come rimbalzo e oscillazione cosmica del caos nelle forme e delle forme nel caos. Mondo come musica, ossia mondo come dramma originario.

La parola greca *drama*, come è noto, ha il doppio significato di “azione” e di “rappresentazione” cioè, potremmo dire, di azione agita e di azione ripetuta o ri-presentata mediante una sorta di ripiegamento su se stessa. Nella sua ambivalenza, la parola “dramma” rinvia dunque a un evento sdoppiato in polarità che accadono l’una per l’altra e l’una nell’altra, simultaneamente, come molteplicità e come unità a un tempo. Sicché tra “oscillazione”, “vibrazione” e “dramma” si rivela una significativa parentela che getta una luce nuova sullo spirito della musica come operatività complementare dell’apollineo nel dionisiaco e del dionisiaco nell’apollineo. Getta cioè una luce nuova sulla nascita del teatro dall’*Om* generativo e sulla natura eminentemente drammatica dell’azione conoscitiva in quanto arte musicale, arte nella quale l’artista «è miracolosamente simile all’inquietante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; in tal caso egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore» (p. 45). Com’è noto, proprio nella figura del coro tragico Nietzsche colse l’emblema di quel «dramma originario» (p. 50) che è la sorgente del teatro e nel quale si ripete – si rinnova nel modo dell’umano – lo spirito della musica come dinamica cosmogenetica.³ Con le sue parole:

Questo processo del coro della tragedia è il fenomeno *drammatico* originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo [...]. Questo processo sta all’inizio dello sviluppo del dramma. [...] E invero questo fenomeno si presenta in modo epidemico: tutta una schiera si sente a questa maniera ammaliata. Il ditirambo è perciò essenzialmente distinto da ogni altro canto corale. [...] Il coro ditirambico è un coro di trasformati. [...] L’incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, e come *Satiro guarda a sua volta il dio*, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione, come compimento apollineo del proprio stato. Con questa nuova visione il dramma è completo. [...] Pertanto il dramma è la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci [...]. Siamo ora

³ Sul tema, cfr. anche Florinda Cambria, *Far danzare l’anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS, Pisa 2007, pp. 23-63

giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come *visione*, che l'unica "realtà" è appunto il coro, il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola. (pp. 60-62 *passim*)

Ciò che il coro vede è il proprio farsi altro, il proprio trasformarsi, il proprio sfigurarsi e prender forma sulla soglia di una dualità, di una oscillazione ammalian-te, che risuona nel canto ditirambico e nell'aspetto – a metà tra umano e animale – dei Satiri. Essi sono emblema del bilico e del raddoppio: sono trasformazione in atto e visione di quella trasformazione, sono azione e rappresentazione a un tempo, sono dramma in atto, visione della metamorfosi e metamorfosi della visione. Presupposto di ogni arte drammatica – scrive Nietzsche – è questo estroflattersi in figura apollinea dell'esperienza dionisiaca, esperienza della quale l'eccitazione ditirambica è la reviviscenza e la memoria. Il dionisiaco si manifesta come informe mescolanza di tutte le differenze. Il Satiro è due forme in una, la sua danza e il suo canto sono la rievocazione della potenza dissolvente che già in lui, nelle sue fattezze ambigue, è all'opera; ma sulla soglia della propria evanescenza, avvertendo se stesso come bilico instabile, il Satiro «guarda a sua volta il dio», assegna cioè una figura e una prospettiva all'irrafigurabile flusso della «vita ardente», facendone vita ardente *saputa*, cioè simbolizzata nella danza, nel suono e nella parola.

È così che, nel simbolismo drammatico incarnato dai Satiri, si ripete quel «simbolismo cosmico» (p. 49), quel «tenere insieme» (*sympallein*), che è il tratto specificamente «drammatico» dello spirito della musica. Apollineo e dionisiaco sono l'uno per l'altro, vigono l'uno nell'altro, rinviano l'uno all'altro. E così la forma rinvia all'informe, la frammentazione all'unità, la scansione ritmica al flusso melodico, il sogno alla veglia, la U alla A, nel basso continuo di una M vibrante, che, come eterna oscillazione, compone dinamicamente gli opposti e ne fa risuonare la complementarità. Simbolismo *cosmico*, dice Nietzsche: è infatti nella operatività di questo legame costitutivo che un ordine (un *kosmos*) e un senso sempre di nuovo prendono forma, si trasformano e svaniscono. Ma ciò che qui, nuovamente, preme sottolineare è la natura eminentemente drammatica di tale operatività cosmogenetica, una operatività che si realizza come musica del mondo e la cui reiterazione è all'origine della *poiesis* teatrale. Per comprendere la qualità specifica di questa reiterazione, leggiamo un altro passo della *Nascita della tragedia* nel quale è descritta l'esperienza creativa vissuta dal «musicista» come attore che, letteralmente, ri-cita (ovvero «recita»), incarnandolo nel proprio canto, lo spirito della musica.

Dapprima egli è divenuto, come artista dionisiaco, assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione, e genera l'esemplare di questo uno originario come musica, nel caso in cui questa sia stata detta a ragione una ripetizione del mondo e un secondo getto di esso; ma in seguito, sotto l'influsso apollineo del sogno, questa musica gli ridiventa visibile come un'*immagine di sogno simbolica*.

Quel riflesso senza immagine e senza concetto del dolore originario nella musica, con la sua liberazione nell'illusione, produce poi un secondo rispecchiamento, come singola immagine o esempio. L'artista ha già annullato la sua soggettività nel processo dionisiaco: l'immagine che ora la sua unità col cuore del mondo gli mostra è una scena di sogno, che dà una figura sensibile a quella contraddizione e a quel dolore originari, oltretutto alla gioia originaria dell'illusione. (p. 41)

È questa una vera e propria fenomenologia del teatro come specchio del mondo. Il movimento compiuto dall'attore-musico ha evidentemente natura drammatica e vibratoria. In prima istanza egli esperisce la perdita di ogni confine, la fusione con l'indifferenza magmatica della vita informe pulsante al di sotto di ogni forma individuale; è un'esperienza terribilmente dolorosa perché implica contraddizione, perdita di senso, disorientamento. Ma poi, in seconda istanza, di questa esperienza egli fa musica: ne fa cioè un «secondo rispecchiamento» ri-producendola in nuove «immagini di sogno», in nuove immagini di mondo che sono «un secondo getto di esso». Ogni immagine (ogni configurazione) del mondo è infatti transitoria, evanescente e onirica, rispetto all'inarrestabile flusso dionisiaco; ogni immagine è perciò unica e irripetibile, mai più ritornante. Ma ciò che ritorna è il suo non ritornare. Di questo, propriamente, il canto del musico si fa specchio: «specchio musicale del mondo» (p. 46). È nell'accadere di questo rispecchiamento che quanto era in prima istanza orrore dell'insensato («dolore originario») diviene anche «gioia originaria», gioioso apparire di nuove figure del mondo, in sospeso nel punto «satiresco» della loro interna dissolvenza. Ed è perciò che il Satiro non è altro che «l'immagine primigenia dell'uomo, [...] annunciatore di una saggezza tratta dal seno più profondo della natura, come simbolo dell'onnipotenza sessuale della natura» (p. 56). Onnipotenza autofagica, che genera annientando e annienta generando.

Al «secondo getto» del mondo è sotteso evidentemente un primo getto, del quale tuttavia qui non si fa parola. Esso è infatti l'indicibile potenza primigenia del mondo come immediatezza irraffigurabile: prima «gettata», informe vita proliferante, supporto anonimo di tutte le apollinee sculture, che emergono come bolle di una *chora* magmatica a cui cronicamente ritorneranno e con cui acronicamente coincidono. Lo abbiamo già detto: il primo getto del mondo non è altro che il gorgogliare del dionisiaco. Ma è solo per il secondo getto che esso si rivela come primo: come informe, anonimo e innominabile supporto di tutte le forme.

Il secondo getto del mondo è l'accadere del mondo come mondo rispecchiato, ovvero come mondo-teatro. Esso è ciò che fa da specchio al primo getto; ma quel primo getto solo così rispecchiato viene conosciuto come tale: come primo getto pre-supposto dal secondo. Propriamente e di per sé, il mondo come immediatezza e *primum movens* non può essere mai colto, perché coincide con la totalità indifferenziata, satura e onnipervasiva nella quale nessun rinvio è possibile: tutto è in tutto e mai questo sta per quello, perché «questo» e «quello» non ci sono. Come

potremmo dunque anche solo nominare il primo getto del mondo, se non appunto figurandolo, facendocene (apollineamente) un'immagine, anche solo l'immagine dello sfondo di ogni immagine? Come potremmo avvertire la melodia, se non partendo da una sua (transitoria, illusoria, onirica) configurazione ritmica?

Il secondo getto del mondo, il rispecchiamento, la ripetizione dell'operare del mondo, la nascita del teatro è perciò anche la nascita della conoscenza: nascita dell'umano come animale simbolico, segnato dalla rivelazione della coappartenenza di uno e molteplice, vissuta però, nel suo «secondo getto», come coappartenenza *saputa*, cioè *ri*-conosciuta. E questo sapere, in quanto atto che rinvia a ciò che sempre accade, al tempo stesso è e non è quell'accadere che sa: lo è perché anch'esso rifluisce nell'unità e nell'indifferenza; non lo è perché, come un *décalage* interno, sta nell'unità a partire dalla dualità. La caducità delle differenze non si avverte, appunto, se non partendo dalle differenze. Il divenire non si avverte se non nell'istante estatico ed eterno della sua apparente immobilità. E così l'*Om*, nel quale simbolicamente riaccade il movimento vibratorio che genera e consuma, è sì un risuonare all'unisono con la musica del mondo, ma lo è solo perché di quella musica è il controcanto e il discanto.

Movimento vibratorio che genera e consuma, abbiamo detto. Come è possibile che tale movimento sia non solo vissuto, ma anche avvertito? Il sangue pulsa nelle vene, ma il sangue non lo sa. La linfa circola nelle piante, ma la linfa non sa di circolare. Il sangue è il suo pulsare; la linfa è il suo circolare. Sangue e linfa non sono altro che il mondo come vibrazione; lo sono per te che lo sai. E lo sai perché sai cantare l'*Om*. L'esercizio dell'*Om* è l'esercizio del sapere il mondo. Cantando l'*Om*, tu rievochi quella vibrazione che hai avvertito come sangue che pulsa, come linfa che circola, come trasformazione lenta e mutamento di forma dei corpi che ti circondano e del corpo che sei. Quando canti l'*Om*, tu non semplicemente *sei* quella vibrazione che accade, ma anche la *incontri*. O meglio: sei quella vibrazione e simultaneamente la incontri, sospendendoti in un istante di stasi che, appena si staglia, già si dissolve e rimbalza in se stesso, svanendo in nuova vibrazione. E così ancora e ancora e ancora. In eterna M.

Ecco il segreto: quando canti l'*Om*, come «secondo rispecchiamento» della vibrazione del mondo, tu vibri all'unisono, re-intoni la stonatura dell'istante estatico e, intonandoti, risuoni di mondo. Ma appunto: *ri*-suoni. È così che sei mondo primigenio, ma anche differenza di e in esso. Quando vibri l'*Om*, in te il sangue circola, la vita anonima vibra, le forme si aggregano e si disgregano, e tu con esse; ma, drammaticamente e programmaticamente, tu ti metti sempre di nuovo all'unisono con quel doppio movimento, lo reiteri come un *memento*, sei canto e controcanto, e così lo sei mentre anche lo sai.

È questo sapere ciò che Nietzsche chiamò il «fenomeno artistico originario».

Quel fenomeno artistico originario, che mettiamo in campo per spiegare il coro della tragedia, suscita quasi scandalo per la nostra concezione erudita dei processi artistici elementari, mentre niente può essere più sicuro del fatto che il poeta è poeta solo in quanto si veda attorniato da figure che vivono e agiscono davanti a lui, e di cui egli scruta l'intima essenza. (p. 59)

Fenomeno artistico originario, ovvero sapienza del segreto vibratile del mondo: visione dell'intima essenza di tutte le figure, che si fa *poiesis* nel canto che la rispecchia, risuonando della stessa vibrazione. Arte originaria (teatro) e sapienza originaria, nella loro comune radice musicale, sono il medesimo fenomeno, incarnano il medesimo gesto: sono simbolo della simbolicità del mondo.

A questo proposito sono assai preziose le considerazioni svolte da Antonio Attisani nel suo saggio intitolato *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*,⁴ in riferimento ad alcune tra le più recenti interpretazioni della nozione aristotelica di *mimesi*. Dell'articolato percorso proposto da Attisani qui ci preme richiamare (e in parte rimodulare) alcuni passi fondamentali, al fine di chiarire il senso del «fenomeno artistico originario» come «secondo getto del mondo», come azione drammatica e come matrice di ogni azione compiutamente conoscitiva. In sintesi:

- 1) Tutte le arti (*technai*), secondo il dettato aristotelico, hanno natura mimetica.
- 2) La parola “mimesi” non rinvia però all'imitazione pedissequa di una supposta realtà in sé. Mimesi è invece «operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche modo privilegiati del reale, sì da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade»;⁵ una «operazione selettiva e interpretativa della vita e delle azioni umane [che] tende a ricomporre e segnalare il vero senso della vita».⁶
- 3) In quanto operazione di selezione e composizione di azioni vissute, la mimesi artistica consiste nel selezionare gli aspetti essenziali di quanto accade in

⁴ Il saggio in oggetto è apparso in «Nóema», 4-2 (2013): Ricerche, sez. *Filosofia e arti – Teatro*, pp. 1-25, noema.filosofia.unimi.it. Nella prima parte del saggio (cfr. in particolare pp. 1-15), rifacendosi ad alcune proposte interpretative avanzate da Pierluigi Donini nella corposa Introduzione all'edizione italiana della *Poetica* di Aristotele da lui tradotta e curata (Einaudi, Torino 2008), Attisani assume una concezione “rivisitata” della *mimesis* aristotelica come chiave di volta per la pratica di una «filosofia fisica dell'arte scenica» e per l'esercizio di «strategie neodrammatiche che prendono le mosse da un “ripensamento delle origini” e danno luogo a un fertile campo di lavoro» (ivi, p. 6). Tale campo di lavoro, come suggerisce Attisani, riguarda la possibilità di una trasformazione interna alle pratiche pedagogiche e politiche, di cui siamo oggi attori, nel senso di peculiari «arti dinamiche». Nel merito, Attisani richiama il senso che questa espressione assume nella filosofia di Carlo Sini (cfr., in particolare, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, in *Opere*, vol. V: *Transito Verità*, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2012, pp. 773-950).

⁵ Pierluigi Donini, *Introduzione*, in *Aristotele, Poetica* cit., p. XXII.

⁶ Ivi, p. XXV.

natura e nel ricomporli o articularli in un senso *nuovo*. È per questo che la mimesi artistica risulta “creativa”, ossia “generativa”, ossia specificamente “poetica”.

- 4) Tra tutte le arti, quella che realizza la mimesi creativa nel modo più perfetto è l’arte “drammatica”, ovvero teatrale. Ma la drammaticità non risiede nel fatto che la mimesi si compia necessariamente nel modo della messa in scena; risiede invece nel fatto che essa abbia natura duale, che presenti cioè simultaneamente (almeno) *due azioni*.⁷

La dualità drammatica è il tratto specifico di quello che abbiamo chiamato “movimento vibratorio che genera e consuma”, movimento che costituisce il segreto musicale del mondo, l’aspetto “essenziale” di ciò che sempre accade: il generarsi di forme per poi scomparire, realizzando così il loro fine intrinseco che è, appunto, di pervenire al loro compimento. Se questa vibrazione è ciò che sempre accade, essa è però avvertibile solo attraverso quel canto che seleziona, interpreta e ricomponde il ritmo apollineo e il flusso dionisiaco come *due* azioni complementari, realizzando la loro differenza formale e la loro unità sostanziale, facendoli risuonare come due figure o due aspetti interni al medesimo istante, interni al medesimo inavvertibile *décalage* estatico che ne permette il discanto. È l’istante estatico nel quale, appunto, il movimento vibratorio che genera e consuma non è solo vissuto, ma anche saputo, ripetuto, rispecchiato. Si tratta – lo abbiamo visto – dell’istante in cui la vibrazione accade come vibrazione reduplicata e perciò saputa. In quell’istante accade l’imitazione propriamente drammatica, accade il teatro come azione che fa vibrare la vibrazione, ne fa un «secondo getto», la compie come mimesi e come memoria di ciò che sempre accade, mentre sta accadendo.

Nella sua natura eminentemente mnesica, in quanto memoria di ciò che sempre accade, la mimesi si chiarisce come radice di ogni operazione cognitiva (radice di ogni conoscenza), come creazione di una nuova figura della musica del mondo (mondo saputo), come cura del necessario compimento di ogni figura (compresa la propria) nell’evanescenza. E forse proprio nel senso di una cura, potrebbe intendersi l’abusata nozione di *catarsi* che, nel testo della *Poetica*, resta in effetti piuttosto ambigua, come ben sottolinea Attisani.⁸ Cura all’orrore della conoscenza come memoria dell’annientamento generatore, scoperta del precipizio indifferente

⁷ «Un testo è drammatico non in quanto è recitato, ma in quanto presenta due o più azioni» (Antonio Attisani, *Attori del divenire* cit., p. 10).

⁸ «Della catarsi Aristotele parla assai poco. La si riferisce, di regola, al doppio carattere, cognitivo ed emozionale, della poesia tragica, come se si trattasse di scegliere se la «liberazione» prodotta dalla poesia drammatica debba essere di tipo razionale oppure emotivo. L’interpretazione più diffusa della catarsi rivela, secondo Donini, una “impronta moralistica” che privilegia la sua “funzione equilibratrice, rasserenante e pacificatrice”» (Antonio Attisani, *Attori del divenire* cit., p. 14).

all'urlo delle forme in decomposizione: perché è questo che, anzitutto, la conoscenza ricorda. Questo è il *memento* fondamentale che la mimesi produce. E tuttavia, se ogni azione è finalizzata al proprio compimento e se in tale compimento risiede la sua perfezione e la sua felicità, la sua felice riuscita, allora lo specchio del mondo, «come maga che salva e risana» (p. 56), può essere anche cura omeopatica al dolore dell'impermanenza attraverso la reiterazione dell'impermanenza. Una impermanenza ripetuta con l'unico fine di compiersi felicemente in quanto impermanenza. Piacere dell'evanescenza perseguito nella reiterata imitazione di ciò che il mondo è e fa. Il felice compimento dell'azione mimetica (azione teatrale, azione conoscitiva) risiede in nient'altro che nel far risuonare qui e ora, sempre di nuovo, l'oscillazione sapiente dell'*Om* eterno, generando sensi in sovrabbondanza, con l'unico intento di lasciarli sviare e infine svanire. È così che «malgrado il timore e la compassione, noi viviamo in modo felice, non come individui, in quanto siamo quell'*unico* vivente, con la cui gioia generativa siamo fusi» (p. 112).

Felicità del compimento: come quando finisce l'ultimo atto. Tutte le figure sono scomparse, il pubblico ha lasciato la sala, qualche sgualcito oggetto di scena (forse era un mantello) si accascia abbandonato in un angolo, le tavole del palco scricchiano sotto i passi svelti che scivolano dietro le quinte. Nella sala vuota vibrano ancora, silenziose, le ultime note del canto appena cantato. Davvero tutto è finito: a teatro è così, quel che è stato una volta non si ripeterà mai più. E *ogni volta* non si ripeterà mai più. Teatro come reiterazione dell'irripetibilità. Chiamo perciò "teatro" ogni pratica che si esercita scientemente come rispecchiamento, come memoria e come cura di questo fertile, felice, paradossale "ogni volta mai più".

La sillaba mistica, in verità, non si canta facendo vibrare solo i tre suoni che abbiamo sopra ricordato. A: creazione, U: conservazione, M: dissoluzione. I più esperti avranno certamente notato la mia ingenua omissione. Nell'*Om* vibra un quarto suono: è il silenzio che segue i tre suoni del mantra, suono senza voce, suono senza suono, il più difficile da cantare, impossibile da descrivere.

L'epica queer di *Angels in America*

Tecniche e strategie di scrittura

Antonio Pizzo

«Dio onnipotente...
Molto Steven Spielberg»
(Prior Walter quando gli appare l'angelo
nell'ultima scena di *Angels in America – Si avvicina il millennio*)

Un successo gay

Tony Kushner cominciò a scrivere *Angels in America* quando aveva poco più di trent'anni e già vantava una solida reputazione come autore.¹ Il testo gli era stato commissionato dal Direttore artistico dell'Eureka Theatre di San Francisco, Oskar Eustis, nel 1987; in poco tempo l'opera crebbe tanto da rendere opportuna la suddivisione in due parti distinte. La prima, *Si avvicina il millennio*, fu letta nel novembre del 1988 al New York Theatre Workshop; poi, quando Eustis divenne regista residente al Mark Taper Forum di Los Angeles, si diede inizio alla vera e propria messa in scena. Nel maggio 1991 fu rappresentata, all'Eureka Theatre, la prima parte, seguita da una lettura di una bozza della seconda parte, *Perestroika*. Nel gennaio del 1992, sempre la prima parte fu prodotta al Royal National Theatre di Londra e infine, nel novembre del 1992, le due parti furono presentate di seguito al Mark Taper Forum. Poco dopo, nel 1993, il testo fu prodotto a Broadway, al Walter Kerr Theatre di New York, e poi portato in tournée in tutti gli Stati Uniti.²

¹ Per la versione originale inglese utilizziamo Tony Kushner, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, Royal National Theatre, Part 1, *Millenium Approaches*, London 1992, Part 2, *Perestroika*, London 1994. Per la traduzione italiana utilizziamo quella apparsa con il titolo *Angels in America. Fantasia gay su temi nazionali*, Parte prima, *Si avvicina il millennio*, tr. it. Mario Cervio Gualtieri, Parte seconda, *Perestroika*, tr. it. Ferdinando Bruni, Ubulibri, Milano 1995. In un'intervista, l'autore ricorda che il titolo deriva da un'opera di George Bernard Shaw, *Heartbreak House: A Fantasia in the Russian Manner on English Themes* (1919), Tony Kushner in *The Theatre and the Barricades*, in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 40. Sull'influenza di Shaw cfr. Verna A. Foster, *Anxieties and Influences: the Presence of Shaw in Kushner's Angels in America*, «SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies», 22, 2002, pp. 171-183. Per un'introduzione all'opera e al contesto socio-politico si veda Ken Nielsen, *Tony Kushner's Angels in America*, Continuum, New York 2013.

² Le informazioni sulla nascita dell'opera sono tratte da James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner. Living past Hope*, Routledge, New York London 2002. Anche edizione italiana del testo pubblicata da

L'opera conobbe un successo ampio e rapido; un trionfo del quale è difficile rendersi conto dalla prospettiva europea e, ancor di più, italiana, dove ha avuto maggiore diffusione grazie alla miniserie prodotta dalla rete televisiva HBO nel 2003.³

Il successo di *Angels in America* fu unanime, di critica e di pubblico, tanto che David Savran, in uno dei più citati saggi sul testo, ritiene che «abbia resuscitato con le sue sole forze una categoria di opera che era quasi estinta: un dramma serio a Broadway che non fosse d'importazione inglese né un revival».⁴ Anche John M. Clum, nella sua storia del teatro gay, ritiene che il testo sia d'indiscutibile importanza perché rappresenta «un punto di svolta nella drammaturgia gay e in quella americana».⁵ È un'opera complessa che si è imposta, in breve, nella drammaturgia dell'ultimo Novecento americano, e allo stesso tempo ha rappresentato la massima affermazione di un filone, fino allora parziale o minoritario (il testo teatrale a tematica omosessuale), presso un pubblico indistinto e in ambito commerciale. Mentre ha incluso Tony Kushner nella schiera dei grandi autori, tra Eugene O'Neil, Tennessee Williams, Edward Albee, David Mamet, ha collocato tra i classici della drammaturgia americana contemporanea un'opera saldamente ancorata alla cultura gay e omosessuale, che non maschera i propri riferimenti culturali e identitari.

Nel corso delle prossime pagine vedremo come Kushner abbia ottenuto questo largo consenso utilizzando una chiara e parziale prospettiva culturale (omosessuale, ebraica, di sinistra). Ma cercheremo anche di verificare se esistono, e quali siano, le tecniche specifiche che caratterizzano il modo in cui l'autore tratta la scrittura drammatica.

Prima di procedere, cerchiamo di sciogliere un ultimo problema nella definizione di "successo gay".⁶ Se attribuire l'etichetta di successo ad *Angels in America* è oggettivamente semplice anche solo su basi quantitative (critica, pubblico e incassi), classificare un'opera come gay non è un'operazione altrettanto facile. In un precedente intervento avevo notato che l'esistenza di una sorta di genere LGBT, sebbene

Ububli cit., fornisce un elenco delle prime messe in scena. L'opera è stata possibile anche grazie a un finanziamento di \$ 57.000 da parte della National Endowment for the Arts negli USA, come ricorda lo stesso Kushner nell'intervista *The Theatre and the Barricades*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 198.

³ La miniserie televisiva HBO è stata trasmessa in sei episodi corrispondenti, all'incirca, alla successione degli atti, per la regia di Mike Nichols su un adattamento dello stesso Kushner. Cfr. <[http://www.hbo.com/movies/angels-in-america#/>](http://www.hbo.com/movies/angels-in-america#/) (ultimo accesso 26 settembre 2014). La mini serie è arrivata in Italia l'anno successivo, sulla rete televisiva La7.

⁴ David Savran, *Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How Angels in America Reconstructs the Nation*, «Theatre Journal», 47, 2, 1995, pp. 207-227: 207. La traduzione dall'inglese, e tutte quelle che seguiranno, se non ulteriormente specificato, sono dell'autore.

⁵ John M. Clum, *Still acting gay. Male Homosexuality in Moderna Drama*, St. Martin' Griffin, New York 2000, p. 249. Il successo dell'opera è messo in evidenza anche da James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., p. 59.

⁶ *Si avvicina il millennio*, nel 1993, ha vinto il Pulitzer Prize for Drama e il Tony Award come miglior testo di Broadway; *Perestroika* ha ricevuto lo stesso Tony Award nel 1994.

in ambito cinematografico sia comunemente accettata, vacilla sotto il peso di una più attenta analisi delle sue ragioni: riguarda l'identità sessuale degli autori, quella dei personaggi principali, oppure deriva da un giudizio del pubblico omosessuale che adotta determinate opere perché affini al proprio gusto?⁷ Di solito la suddivisione in generi (noir, thriller, romantico, commedia, ecc.) descrive caratteristiche esplicite dell'opera, vale a dire il tipo di personaggi, il plot, le riprese, il montaggio, e gli altri codici utilizzati. Quando nominiamo il genere LGBT tendiamo invece a descrivere l'area culturale e identitaria di provenienza, così come facciamo quando ci riferiamo alle cinematografie nazionali (cinema francese, cinema italiano, cinema asiatico, ecc.); e infatti, come accade nelle cinematografie nazionali, anche i singoli film LGBT possono essere descritti secondo i generi tradizionali: *Maurice* è un dramma romantico mentre *Milk* è un dramma biografico, e entrambi appartengono alla filmografia omosessuale. Però è altrettanto vero che, come accade per le cinematografie nazionali, anche l'appartenenza a una comunità culturale di un testo teatrale o di un'opera cinematografica si può tradurre in uno stile riconoscibile.

Non credo ci possano essere più dubbi, ai nostri giorni, sull'esistenza di una comunità diffusa che si riconosce e produce cultura omosessuale; non solo negli USA ma anche in Europa, e addirittura in Italia, sebbene quest'ultima sia ancora attardata da una classe politica che non riesce a liberarsi dei lacci cattolici e dall'influenza clericale. Questa comunità è stata sede di un'intricata rete di riflessioni su arte, identità, politica che, a partire dagli studi di genere, ha poi prodotto un vasto orizzonte di posizioni specifiche.⁸ Non è questa la sede per dipanare una simile complessità e pertanto preferisco seguire l'indicazione di Richard Dyer, riferendomi più in generale alla cultura omosessuale, perché delinea confini teorici più ampi.

Nell'individuare le possibili caratteristiche di una cultura legata al mondo omosessuale, Dyer, semplicemente, riconosce che, al di là degli atti sessuali omoerotici, esiste una nozione «queer», diremmo genericamente omosessuale, fluida, che denota alcuni nostri comportamenti abituali ed è oggetto degli studi Queer.⁹ Dyer ha inteso verificare la presenza di una produzione artistica (seppur, nel suo caso, più diretta al cinema) che fosse ascrivibile alla comunità omosessuale; e conclude che tale produzione esiste perché ha contribuito a forgiare una *identità*, ha creato una *conoscenza* su se stessa e sulle situazioni in cui la comunità ha vissuto o vive, si adopera come forma di *propaganda* e quindi serve a uno scopo anche politi-

⁷ L'intervento al quale mi riferisco è A. Pizzo, *Essere visto e vedere. Dal tema all'estetica omosessuale nel dramma*, «Mimesis Journal», 2, 1, 2013, pp. 101-119.

⁸ Cfr. Moe Meyer, a cura di, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, London & New York 1994; Fabio Cleto, a cura di, *Pop Camp*, Milano, Marcos y Marcos 2008; Janet Halley, Andrew Parker, a cura di, *After Sex?: On Writing Since Queer Theory*, Duke University Press, Durham 2011.

⁹ L'uso del minuscolo o del maiuscolo nell'ortografia di queer è proposto dallo stesso Dyer nel testo, Richard Dyer, *The culture of queers*, Routledge, Oxon New York 2004, p. 3.

co oltre a essere fonte di *piacere* estetico.¹⁰ Dyer non elude le questioni poste da Barthes e Foucault che hanno messo in discussione, rispettivamente, le nozioni di autore e di omosessuale come dati assoluti, immutabili.¹¹ Eppure, con un pragmatico ottimismo, lo studioso sorpassa i problemi speculativi sostenendo che esistono i presupposti per un discorso sull'autorialità gay. Seguendo il suo ragionamento, quindi, direi che possiamo ipotizzare una drammaturgia queer se la intendiamo come caratterizzata da segni specifici della cultura gay. È troppo semplice attribuire a un testo una qualche caratteristica queer (nel senso di appartenente alla cultura omosessuale) solo in base a ipotesi sulla sessualità del suo autore; ed è discutibile intendere l'opera come emanazione diretta e univoca dell'autore e della sua omosessualità. Però, possiamo ritenere che l'opera sia il frutto della relazione di un determinato individuo con il suo tempo, la storia, la politica; e se quell'individuo ha imparato a riconoscere se stesso all'interno di una cultura omosessuale, ne avrà anche assimilato i segni. In altre parole, come conclude Dyer, un'opera queer è il prodotto di un sistema culturale al quale l'autore (in quanto omosessuale) partecipa e nel quale sono consolidati un sistema di segni riconosciuti.¹²

Dunque, nel panorama culturale esiste un discorso gay che l'autore può condividere e al quale può partecipare grazie alla sua particolare posizione sociale (ad esempio un intellettuale omosessuale e orgoglioso di esserlo). E vale la pena ripeterlo: l'opera non è queer perché l'autore è omosessuale, bensì perché contiene un sistema di riferimenti a un discorso culturale al quale l'autore partecipa volontariamente. Perciò non possiamo definire queer un'opera se non dimostriamo il modo in cui quei tratti che riteniamo caratterizzanti siano il prodotto di una cultura omosessuale attiva e condivisa. Lo stesso Kushner risolve la questione in modo rapido e diretto quando afferma:

odio leggere di un autore gay che dice in un'intervista, "beh, non sono un autore gay. Io sono una persona e io sono un autore e i miei testi non sono gay." Suona sempre un po' come non voler ammettere qualcosa. "Tu sei un autore gay. Tu sei gay, e sei un autore." Suona un po' come, "Non riducete la mia fetta di mercato rendendomi..." Io credo che esista una sensibilità gay, e che il mio lavoro vi partecipi e vi prenda interamente parte, ed è la mia sensibilità.¹³

¹⁰ Ivi, pp. 15-16; il corsivo è dell'autore anche nell'originale testo inglese, e indica le quattro caratteristiche che permettono, a suo avviso, di riconoscere una produzione culturale.

¹¹ Il riferimento è al saggio di Roland Barthes *La morte dell'autore* (1968) in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 55-56; per quanto riguarda l'impossibilità di affermare l'omosessualità come dato assoluto, il riferimento è a Michel Foucault, *La volontà di sapere*, in *Storia della sessualità*, vol. 1, tr. it. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 1978.

¹² Richard Dyer, *The culture of queers* cit., pp. 31-32.

¹³ Susan Jonas, *Tony Kushner's Angels*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 168.

«*It's a Jewish fag play*»: i temi e la politica¹⁴

Angels in America non solo possiede i tratti di una cultura omosessuale, ma se ne fa programmaticamente portatore. Innanzitutto ripartiamo dall'affermazione di John Clum: il testo «sfida gli eterosessuali nel pubblico a osservare con occhi gay, e allo stesso tempo spinge gli uomini gay a essere quei rivoluzionari che la nostra posizione sociale ci permette di essere». ¹⁵ L'opera mostra tutti i tratti di quella che Dyer chiama «cultura gay radicale», e soprattutto «l'abilità di guardare criticamente alle nostre esperienze senza essere colpevolizzanti, di essere auto consapevoli piuttosto che descritti dall'esterno», e quindi passare da oggetto a soggetto del discorso. ¹⁶ Insomma, ha un carattere spiccatamente programmatico e ideologico concepito all'interno di una prospettiva gay. Questa prospettiva è chiaramente illustrata da David Halperin a proposito della politica queer di Foucault:

Ciò che senz'altro condivido con Foucault è il problema di come, in quanto uomo, accademico e intellettuale pubblico gay, posso acquistare e mantenere l'autorità di parlare, di essere ascoltato e di essere preso sul serio *senza* negare o mettere fra parentesi il mio essere gay.¹⁷

In una conversazione con Michael Cunningham nel 1994, Kushner chiarisce il suo senso identitario: «Io voglio essere considerato uno scrittore gay. Ciò che mi preoccupa è che quando io scrivo opere dove non ci sono gay, io voglio che comunque mi si consideri alla stessa maniera uno scrittore gay perché credo che comunque derivi da una sensibilità gay, una sensibilità omosessuale [...] Io spero di poter essere uno scrittore omosessuale anche quando non ci saranno persone gay nelle mie opere». ¹⁸ E naturalmente a ciò aggiunge che vuole essere considerato uno scrittore ebreo, e americano, anzi degli stati del sud. Dunque, il punto di vista identitario è fondamentale. Kushner però non ripropone una figura di autore assoluto padrone dell'opera, dichiara invece come l'opera è il frutto di un sistema di coordinate culturali di diverso tipo, di diversa provenienza, frutto di comunità differenti che agiscono nella persona dell'autore e attraverso di essa si esprimono.

Il testo di *Angels in America*, appare clamorosamente programmatico. Fin dalle prime scene imposta temi che seguirà poi nello scorrere le sue due parti. Anzi, più

¹⁴ Prendo la frase inglese da una dichiarazione dello stesso autore: «I wrote it, and it doesn't pretend to any omniscience or perfectly democratic view – it's a Jewish fag play. That's the starting point for it», Bruce McLeod, *The Oddest Phenomena in Modern History*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁵ John M. Clum, *Still Acting Gay...* cit., p. 249.

¹⁶ Richard Dyer, *The culture of queers* cit., p. 22. Cfr. anche il già menzionato intervento Antonio Pizzo, *Essere visto e vedere...* cit.

¹⁷ David M. Halperin, *San Foucault. Verso un'agiografia gay*, tr. it. Flavia Monceri, Edizioni ETS, Pisa 2013, p. 21.

¹⁸ *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 69.

precisamente, i temi portanti sono elencati uno a uno nelle prime quattro scene: ebraismo e viaggio, politica e mormonismo, allucinazione e abbandono, omosessualità e AIDS. Questi temi si presentano in ordine di apparizione come elementi di base, per poi essere combinati nell'intreccio (per esempio, il mormonismo e l'omosessualità).

Ebraismo e viaggio

L'opera intreccia numerose questioni dell'ebraismo moderno, ne utilizza i miti religiosi, ed esibisce soprattutto una prospettiva ebraica per le questioni legate all'omosessualità e ai diritti LGBT. D'altronde, lo stesso autore afferma che il proprio percorso di accettazione/affermazione identitaria omosessuale ha fatto tesoro della formazione ebraica.¹⁹

Gli strumenti drammatici più evidenti per introdurre l'ebraismo sono, naturalmente, alcuni personaggi (il rabbino Isidor Chemelwitz, Louis, Roy, Ethel), ma, a ben vedere, esistono anche alcuni più sostanziali dispositivi del discorso che affondano le proprie radici nella cultura ebraica. Ad esempio, Alisa Solomon nota che l'opera «è satura d'immagini e idee ebraiche [...] le sue nozioni di angeli, paradiso e aldilà sono, come quelle ebraiche, sardoniche e spettacolari [...] l'enfasi è sulla condotta etica umana sulla terra».²⁰

Una più puntuale analisi della presenza dell'ebraismo nell'opera è stata condotta da Omer-Sherman che riesce a rivelare temi profondi oltre il più consueto parallelo tra ebrei e omosessuali in quanto storicamente emarginati e discriminati. La sua analisi lascia emergere influenze culturali più ampie. Ad esempio: Prior il protagonista ammalato di AIDS, anche se non è ebreo appare modellato sulla figura dei profeti carismatici dell'ebraismo; l'idea di movimento e cambiamento, più volte citata nel testo, è debitrice più al mito di Abramo che a quello di Ulisse; tutti i riferimenti religiosi non estinguono la responsabilità individuale sulla quale, invece, torna sempre l'accento del dramma. Ma è soprattutto il tema della diaspora che diventa energia e motore del cambiamento: nelle parole del rabbino, quando celebra la funzione per la morte di Sarah Ironson, nonna di Louis, il viaggio è il simbolo stesso della vita. Il rabbino si rivolge direttamente agli astanti (e implicitamente al pubblico in sala) e li invita a riflettere sulle lontane radici e la forza che esse contengono: «voi non vivete in America, questo posto non esiste, la vostra argilla proviene da qualche paese del Litvak, la vostra aria è quella delle steppe [...] Il viaggio è in voi stessi».²¹

¹⁹ Rabbi Norman J. Cohen, *Wrestling with Angels*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 217-218.

²⁰ Alisa Solomon, *Wrestling with Angels: a Jewish Fantasia*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, a cura di, *Approaching the Millenium. Essays on Angels in America*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, pp.118-119.

²¹ *Angels in America, Si avvicina il millennio*, atto I, scena 1 cit., p. 14.

E così, fin dall'inizio, il pubblico percepisce che il viaggio morale che Louis dovrà affrontare, a partire dall'annuncio della malattia del suo compagno, è metafora del viaggio di tutti.²²

Jonathan Freedman nota che Kushner gioca anche con gli stereotipi negativi elaborati dall'antisemitismo americano dal diciannovesimo secolo e, primo fra tutti, il parallelo tra ebreo e sessualità deviata. Proprio questi stereotipi sono il punto di partenza per la costruzione della figura del potente avvocato newyorkese Roy Cohn, descritto utilizzando metafore che erano tipiche della propaganda antisemita (i tentacoli, la volgarità, il potere, il sesso deviato).²³

Dunque, i tratti dell'ebraismo, così come gli stereotipi dell'antisemitismo (l'utilizzo di cliché così ovvi nella caratterizzazione di uno dei protagonisti della vicenda, per altro omosessuale "velato"), mettono in luce il discorso identitario e culturale dal quale parte l'opera; allo stesso momento l'associazione con il tema del viaggio sottolinea il carattere trasformativo del concetto di identità, in cui è presente il carattere ossimorico del termine: da un lato l'elemento stabile e accomunante le radici, dall'altro quello mutabile, del cambiamento e delle differenze. Il carattere implicitamente dinamico di questa formulazione del concetto apre all'autore la possibilità di mettere in luce il funzionamento dei dispositivi di connotazione e classificazione (a volte di oppressione) nei discorsi politici e culturali.

Politica, mormonismo

Il tema politico esplose fin dalla seconda in scena, con tutta l'energia che Roy Cohn, il cinico ebreo affarista, il cuore violento del conservatorismo reaganiano, dedica alle sue tresche. Il discorso politico, nella sua accezione più teorica e speculativa, permea tutto il testo ma la sua apparizione è segnata dalla cifra dell'affarismo e del cinismo: una dualità attestata dalle figure di Roy e dell'onesto mormone puritano, Joe Pitt. Ma l'azione politica è colta anche come processo di formazione della comunità. Le paure di Prior, i discorsi fumosi del suo infedele fidanzato Louis, il pragmatismo etico dell'infermiere Belize, il cinismo selvaggio e vitale di Roy, le indecisioni di Joe giovane in carriera, sono gli spunti per riflettere sul concetto di democrazia e cittadinanza. Ma, soprattutto è politica l'ambizione che permea tutta

²² Cfr. R. Omer-Sherman, *Jewish/Queer: Thresholds of Vulnerable Identities in Tony Kushner's Angels in America*, «Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies», 25, 4, 2007, pp. 78-98; R. Omer-Sherman, *The Fate of the Other in Tony Kushner's Angels in America*, «Melus», 32, 2, 2007, pp. 7-30.

²³ La relazione tra ebreo e devianza sessuale è esplicita nell'America degli anni Venti, e viene riconosciuta in uno dei primi interventi sul tema dell'ebraismo in *Angels in America*, J. Freedman, *Angels, Monsters, and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's Angels in America*, «Proceedings of the Modern Language Association of America», 113, 1, 1998, pp. 90-102.

l'opera. Un'ambizione per altro mai rinnegata dall'autore che, anzi, ha dichiarato più volte che il suo riferimento filosofico è Walter Benjamin e, in particolare, la sua descrizione dell'*Angelus Novus* di Paul Klee.²⁴

Angels in America è un'epica sulla missione dell'essere umano nel mondo, un'esplicita dichiarazione sul senso della nostra esistenza. L'ampiezza degli obiettivi indica però anche quella che David Savran definisce come fondamentale ambivalenza dell'opera. L'ambizione dell'opera corrisponde, secondo Savran, al fatto che di essa si può dire tutto e il suo contrario. Nelle opinioni del critico, ciò rende l'opera una sorta di contenitore in cui, a partire dalla descrizione dell'angelo di Benjamin (che resta il nucleo generativo dell'opera) si istituisce una dialettica di alto livello tra utopia e distopia. Fin dalla seconda scena, il testo incarna questa dialettica nei due personaggi a confronto: l'utopia religiosa e comunitaria di Joe, la distopia politica del potere per il potere di Roy. Da questa contrapposizione primaria, Savran fa dipendere l'emergenza di una intera serie di altri dualismi binari, nei quali però rintraccia anche la distanza con Benjamin: le contrapposizioni tematiche del testo raccontano di una fiducia nel progresso e nel futuro non attribuibile al modello: in *Angels in America* è sempre chiaro quale termine nel dualismo sia da preferire.²⁵ L'indubbia inclinazione verso una prospettiva di conciliazione nella comunità, rivela un caparbio ottimismo che distanzia il testo di Kushner dalla generazione che lo precede immediatamente. Ad esempio, sebbene l'autore statunitense utilizzi termini molto duri contro la politica neoconservatrice americana, e dimostri così una forte ed esplicita militanza politica che lo accomuna a Fassbinder, al contrario di quest'ultimo non ha quella che Dyer chiama «malinconia di sinistra».²⁶ Tutto sembra risolversi in un crogiolo che assimila ciò che è differente, piuttosto che selezionare ed espellere. Il testo funziona come una fucina di pensiero nella quale, come testimonia la varietà degli interventi critici, è possibile che ciascuno rintracci la propria linea tematica.

Emblema di questa dualità è il personaggio dell'angelo, innanzitutto con il suo corpo fatto di più sessi: «Regina Vagina! Ermafroditicamente Provvisto anche di un Bouquet di Falli».²⁷ È, allo stesso tempo, utopia di un mondo perfetto e distopia nella sua versione consumistica; come segnala la frase camp con la quale Prior ne accoglie l'apparizione: «Molto Steven Spielberg». L'utopia è degradata a prodotto dell'industria.²⁸ L'angelo è un personaggio molto potente dal punto di vista dram-

²⁴ Walter Benjamin descrive l'*Angelus Novus* (raffigurato in un acquerello di Paul Klee) nelle sue *Tesi di filosofia della storia*. L'interesse di Kushner per questa descrizione è ribadito in quasi tutti gli interventi critici sul testo, ed è probabile che anche il cognome del protagonista ne sia diretta conseguenza, cfr. Jamer Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., p. 54.

²⁵ Cfr. David Savran, *Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism How Angels in America: Reconstructs the Nation*, «Theatre Journal», 47, 2, 1995.

²⁶ Richard Dyer, *The culture of queers* cit., p. 176

²⁷ Parte seconda, *Perestroika*, atto II, scena 2, T. Kushner, *Angel in America* cit., p. 110.

²⁸ Parte prima, *Si avvicina il millennio*, atto III, scena 8, T. Kushner, *Angel in America* cit., p. 82.

matico, e riesce a compendiare in sé vari temi (potere, sesso, religione, storia). È un personaggio contenitore nel quale si mescolano elementi molto diversi, dalla mitologia religiosa cristiana e mormone alla nozione di storia di Benjamin, dal gusto omoerotico all'estetica camp.²⁹

Eppure la capacità dell'opera di compendiare temi diversi, insieme alla commovente fiducia che il testo ripone nella storia, e all'idea di una terra promessa (secondo Savran di matrice mormone), sono anche rivelatori di «mobilitazione di un consenso politico (mascherato da dissenso)», manifestano «l'ambivalenza dell'opera», ma soprattutto spiegano le ragioni del suo enorme successo.³⁰

A partire dalla scena tra Roy e Joe, la coppia di affarismo politico e mormonismo, il testo propone una critica radicale non solo ai neoconservatori, ma anche al liberalismo, perché di quest'ultimo mette in discussione la cruciale opposizione pubblico/privato. La lotta di Joe per adeguare i propri atti alla morale, nella speranza che ciò salvi la propria anima dai suoi desideri più ardenti, avviene dal punto di vista della condotta pubblica che s'impone e irreggimenta le pulsioni private. Parallelamente Roy ritiene che la potenza della sua finzione pubblica sia capace di affrancarlo dalle stimate della sua condotta privata. In entrambi i casi, la dualità pubblico/privato fonda i comportamenti dei personaggi. Il testo condanna questi comportamenti e, al contrario, promuove, una visione organica di pubblico e privato, in linea con le idee del movimento gay e lesbico, in cui i due termini non sono posti in modo distinto ma sono invece momenti della stessa identità sociale.

Roy Cohn, il personaggio che introduce il tema politico in modo più vivido, quasi esplose nelle mani dell'autore. Non c'è alcun dubbio nella volontà di rappresentarlo come il simbolo del male e, nelle parole di Louis, «è la stella polare della malvagità umana, è il peggior essere umano che sia mai vissuto, non è neppure umano».³¹ Eppure, proprio questa sua disumanità lo mostra in qualche modo divino, grandioso, e rende più complessa la sua uscita di scena: lo vedremo morire due volte (morte inscenata e morte reale), e poi lo incontreremo tra gli angeli mentre, sempre al telefono, si propone come avvocato difensore di un Dio colpevole. Funziona come modello di omofobia proprio perché incarnato da un personaggio che fa sesso con gli uomini, e dimostra quanto il discorso sull'omofobia sia complesso e sfuggente, difficile da contenere nei limiti che gli vengono abitualmente assegnati: mai del

²⁹ La figura dell'angelo è discussa ampiamente in quasi tutti i saggi che si occupano del testo (qui citati nelle note); soprattutto la lotta con l'angelo rivela il tema omoerotico, in particolare l'iconografia di Giacobbe e l'Angelo, sia nel dipinto di Eugène Delacroix (1860) sia nella statua di Hendrik C. Andersen (1911). Cfr. la lista di «immagini alate omo-erotiche» in Richard Dyer, *Now You See It*, Routledge, London & New York 2003, p. 18.

³⁰ David Savran, *Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism How Angels in America Reconstructs the Nation*, «Theatre Journal», 47, 2, 1995, p. 221.

³¹ Parte seconda *Perestroika*, atto IV, scena 3, T. Kushner, *Angels in America* cit., p. 140.

tutto controllabile (come per l'antisemitismo). Proprio perché spinosi e pervasivi, i concetti di omofobia e antisemitismo affascinano Kushner, spingendolo a creare una figura mitica di malvagio sul modello shakespeariano di Riccardo III o Jago.³² Sia la predica del rabbino (scena 1, atto I), sia il momento in cui Joe reclama il rispetto per le proprie idee religiose (scena 2, atto I), introducono ai miti e alle leggende della Bibbia che sembrano ispirare anche l'organizzazione dell'opera. Così come esiste una diversità tra il dio del vecchio testamento (crudele e violento) e quello del nuovo (umano e clemente), così il testo presenta un dio che cambia tra *Si avvicina il millennio* (il dio violento della malattia e del dolore) e *Perestroika* (un dio fuggitivo e distratto).³³ Allo stesso modo, la prima parte è impregnata di ebraismo, riassunto nel modo rapido in cui il rabbino liquida Louis che cerca conforto per l'idea di lasciare Prior, mentre la seconda è debitrice al cristianesimo, all'idea di rivelazione.³⁴ L'apparizione dell'Angelo, ad esempio, è un'Annunciazione di tradizione cristiana e cattolica rivisitata in chiave gay, un'annunciazione queer. Il finale di *Perestroika* presenta un messia umano di un mondo nuovo e riconciliato, con i suoi apostoli (Belize, Hannah, Louis). La stessa idea di conciliazione tramite l'affermazione delle differenze, ricorda Freedman, e il tema della rinascita che permea l'ultima scena, sembrano far virare il testo più decisamente verso la narrativa cristiana. Il forte segno ebraico che apriva l'opera lascia il passo a un personaggio *wasp*, bianco e cristiano, Prior.³⁵

Sia chiaro, però, che i riferimenti religiosi dei quali è percorsa l'intera opera sono trattati in una prospettiva culturale, sono le leggende che ci tengono insieme, sono prodotti dell'uomo e come tali possono essere oggetto di un discorso critico. L'angelo iper-sessuato/a, il messia riluttante, il mormone omosessuale, sono figure il cui modello si fonda sul ribaltamento straniante, sulla messa in discussione del formato culturale "normale", su una critica a ciò che si presenta, in prima istanza, indiscutibile: in altre parole, sono figure costruite su un modello queer.

³² Cfr. l'intervista con Craig Lucas, *The Eye of the Storm*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 32.

³³ Cfr. James Miller, *Heavenquake: Queer Anagogies in Kushner's America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 68; oppure Alisa Solomon, *Wrestling with Angels: a Jewish Fantasia*, in *ivi*, p. 131.

³⁴ «LOUIS Rabbino, ho il timore per i crimini che potrei commettere. RABBINO, [...] Se lei vuole confessarsi, è meglio che si cerchi un prete. LOUIS Ma non sono cattolico, sono ebreo. RABBINO Peggio per Lei, caro signore. I cattolici credono nel perdono. Gli ebrei nella colpa», Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto I, scena 5, T. Kushner, *Angel in America* cit., p. 24.

³⁵ Freedman ritiene che l'intero progetto narrativo sia sottomesso a una modello di mondo di matrice cristiana; Jonathan Freedman, *Angels, Monsters, and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's Angels in America*, «Proceedings of the Modern Language Association of America», 113, 1, 1998, pp. 90-102.

Allucinazione e abbandono

Il parallelo tra solitudine e visione è descritto nei personaggi di Prior e Harper, la moglie di Joe: il primo come un messia delle religioni monoteiste, la seconda come veggente mistica. Sono presentati come territori distanti eppure le loro strade s'incroceranno più volte e questi incontri segneranno sempre un momento di verità nella storia. Sia il momento dei "sogni reciproci" (parte prima, atto I, scena 7), sia il loro incontro al centro visitatori dei mormoni (parte seconda, atto III, scena 2), sono stazioni drammatiche in cui si attesta la realtà delle cose nel corso della complicata narrazione (la malattia, il tradimento). Ma questo binomio tra allucinazione e abbandono è anche il modo per sfuggire ai lacci del dramma psicologico. Seppur racconto d'innamoramenti e desideri, e illustrazione di polemiche politiche, il dramma intende sfuggire a un modello borghese di dramma dell'individualismo.³⁶ Le aperture al mondo magico (le allucinazioni) permettono all'autore di recuperare un senso umanistico della storia come forza della volontà comune. Proprio perché liberato dall'individualismo, Prior, nel discorso finale, può rivolgersi alla comunità del mondo perché del mondo assolutizza la voglia di vivere, travalica i confini della propria sfera personale e diventa eroe assoluto.

Nel testo, la magia è lo strumento per recuperare il mito tragico come esperienza umana assoluta. Kushner parte dalla storia particolare degli individui (gli eventi e i protagonisti degli anni Ottanta in America) e la proietta sull'orizzonte della storia umana (la «grande opera» che ci è consegnata come viatico finale). La magia è anche ciò che trapela dietro alla realtà e viceversa, creando così nella situazione drammatica uno spessore altro rispetto al sottotesto psicologico. L'apoteosi dell'allucinazione e del magico, si dispiega proprio nel finale della prima parte, quando la solitudine di Prior, che dovrà affrontare l'angelo da solo, è assoluta. A proposito di questa scena, Kushner dice: «Per cinque secondi, vedi davvero questa cosa sospesa nell'aria e dici, "È un angelo! Vedo un angelo!" Poi dici, "È solo una donna appesa a dei fili, con una ridicola parrucca," e questa duplicità è quel tipo di consapevolezza alla quale i cittadini del capitalismo devono sopravvivere e dalla quale sono costantemente allontanati».³⁷

Omosessualità e AIDS

Gli elementi fin qui descritti, soprattutto i miti religiosi, le allucinazioni, la magia permettono a un testo nato in condizioni molto specifiche (la diffusione dell'AIDS e le strategie per combatterlo) di ampliare il proprio respiro in una tematica più vasta, assicurandogli una validità che supera i problemi contingenti di cui sembra

³⁶ Si utilizza qui la definizione da György Lukács, *Il dramma moderno*, tr. it. Luisa Coeta, Sugarco, Milano 1976, p. 118.

³⁷ Tony Kushner in *The Theatre and the Barricades*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 215.

a prima vista occuparsi. Non per nulla la HBO ha deciso di produrre il film dieci anni dopo la nascita del lavoro, quando la questione dell'AIDS era già cambiata. Resta inteso che il contagio da virus HIV e i sintomi dell'AIDS sono un elemento scatenante fin dall'inizio della vicenda drammatica e restano temi portanti del testo; qui però appaiono in una prospettiva differente rispetto ad altre produzioni contemporanee come, ad esempio, il dramma *The Normal Heart* di Larry Kramer del 1985, o il film *Longtime Companion* del 1989.³⁸ In questi ultimi, l'AIDS era tematizzato secondo le coordinate dei rapporti affettivi individuali e secondo quelle della lotta politica; era motore e oggetto finale del dramma, una condizione terminale che mette in crisi l'individuo. In *Angels in America* Kushner ha programmaticamente evitato di utilizzare la malattia come strumento drammatico, per emozionare, ha inteso «creare un personaggio con l'AIDS che non fosse passivo, che non morisse alla fine, ma la cui malattia fosse tuttavia trattata realisticamente».³⁹ L'autore intraprende, con successo, una delicata operazione culturale in cui la malattia così lungamente associata al mondo gay, diviene un dispositivo del discorso per superare la definizione dell'omosessualità come comportamento sessuale: serve a metterne in luce i caratteri legati alla vita sociale, alla solidarietà e all'amore. Framji Minwalla nota che «l'AIDS è il melting pot nel quale etnicità, genere, classe, sessualità, sono tutte dissolte. Ma questa fatale infezione produce anche il suo opposto – il desiderio di vita, di andare avanti, di andare fuori e oltre la malattia».⁴⁰ È un obiettivo dichiarato fin dall'inizio del testo quando, nell'elegia del rabbino, l'elemento formale (il monologo) riunisce chi ascolta – attori e pubblico – in un gruppo unitario e quindi presenta l'elemento tematico (appartenenza e comunità). Se l'AIDS e l'omosessualità sono un punto di partenza, la nozione di comunità è il punto di approdo dell'opera, ed è su questo che si fonda l'ottimismo che pervade il finale. Le vicende narrate in *Angels in America* sono esemplari e pertanto rappresentano una richiesta di partecipazione critica allo spettatore. Anche l'amore, un tema molto presente nel dramma, non è mai inscritto in un universo di consumo borghese (la coppia eterosessuale intesa come entità primaria e indipendente), ma diventa parte di un sistema identitario, comunitario. L'omosessualità dei personaggi non è tematizzata secondo il modello analitico bensì è uno strumento del discorso del quale si mette in luce il potenziale eversivo.

³⁸ *The Normal Heart* è un testo teatrale scritto da Larry Kramer il cui ampio successo ha indotto la HBO a produrlo come film tv nel 2014 per la regia di Ryan Murphy; *Longtime Companion* (apparso in Italia con il titolo *Che mi dici di Willy?*) è un film scritto da Craig Lucas e diretto da Norman René.

³⁹ Patrick R. Pacheco, *Aids, Angels, Activism, and Sex...* in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 51. Anche James Miller sembra di questa opinione: «Nessuno dei personaggi di Kushner sembra avere un “normal heart”», *Heavenquake*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ Framji Minwalla, *When Girls Collide: Considering Race in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 114.

La scrittura e la tecnica

Fin qui per quanto riguarda l'ampiezza degli sguardi critici sull'opera, i temi trattati in *Angels in America*, e il modo in cui entrano in relazione con la cultura omosessuale. Per dirla nei termini di Dyer, ho inteso mostrare come il testo sia al tempo stesso prodotto e produttore di cultura queer.

Tuttavia se una cosiddetta sensibilità gay è esplicitamente riconosciuta da molti degli interventi,⁴¹ la vasta produzione critica ha unicamente lavorato sui temi, sugli argomenti e sui contenuti dell'opera. Resta quindi da verificare se tale sensibilità abbia influenzato gli elementi costruttivi della scrittura drammatica, i codici formali.

È indubbio che uno studio sulla decodifica dei linguaggi del dramma potrebbe aspirare a esiti più completi se svolto in termini comparativi. Qui mi limito a un unico testo di un solo autore e quindi sono ben lungi dall'essere esaustivo. Ciononostante è possibile in via preliminare segnalare il modo in cui *Angels in America* tratta alcuni elementi già conosciuti in letteratura. Gli interventi più consolidati sulla teoria del dramma permettono, con buona approssimazione, di isolare una serie di elementi che appaiono come condizioni necessarie seppur non sufficienti per l'esistenza di ciò che la cultura occidentale individua come dramma. Questi elementi (organizzazione e segmentazione, arco drammatico, agenti, azioni, conflitto, emozioni) serviranno come griglia di analisi per le prossime pagine, dove individuo alcuni tratti della scrittura e della composizione che potrebbero essere, essi stessi, specifici di una sensibilità gay.⁴²

Organizzazione e segmentazione

Notiamo innanzitutto che il dramma, almeno nella versione che l'autore ha dato alle stampe, si presenta in una forma tradizionale, consueta, come alternanza di atti e scene in cui i personaggi sono impegnati in un fitto dialogo e svolgono diverse azioni. Il testo è diviso in due parti, concepite per essere rappresentate anche in momenti differenti. Sono composte come segue: *Si avvicina il millennio*, atto I (nove scene), atto II (dieci scene), atto III (otto scene); *Perestroika*, atto I (sette scene), atto II (due scene), atto III (cinque scene), atto IV (nove scene), atto V (dieci scene), un breve epilogo.

Ogni atto ha un titolo specifico, che raramente, riassume e il più delle volte evoca l'atmosfera, un elemento d'ispirazione, un tratto iconico. La differenza maggiore

⁴¹ L'argomento ricorre in quasi tutte le interviste rilasciate da Kushner, e in modo particolare in quella con Michael Cunningham, *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p.75.

⁴² Per una descrizione dell'elenco si veda il capitolo intitolato *Il dramma come sistema di regole* in Antonio Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013, pp. 66- 153.

consiste in un ritmo piano della prima parte fino all'apparizione dell'angelo, per poi proseguire in modo più serrato nella seconda parte (che ha avuto anche un processo di composizione più lungo). In entrambe le parti, s'incontrano alcune scene doppie (vale a dire che si svolgono contemporaneamente due eventi senza una diretta relazione diegetica). Sebbene la scrittura sia ispirata al modello multi-plot cinematografico, e in particolare a *Nashville* di Altman, il risultato appare debitore del modello televisivo seriale.⁴³ La stessa divisione in capitoli conclusi ma collegati è tipica della narrativa seriale. Seppur di antica origine, la serialità è un modello di narrativa ancora attuale per la vasta affermazione nella televisione; tanto che negli ultimi decenni è diventato tipico sia dei videogiochi sia del cinema: si pensi ai titoli blockbuster che sono divisi e distribuiti in capitoli, anche se (a volte) prodotti in una soluzione. È un modello organico alla cultura pop, alla quale *Angels in America* è incline. Michael Cunningham ricorda che l'opera partecipa non solo alla cultura cosiddetta "alta" (come si evince dai temi introdotti nelle pagine precedenti), ma trae spunti anche da quella cosiddetta "bassa", e Kushner ammette senza problemi di essere affascinato dal pop: «Ci sono moltissimi programmi televisivi che io amo [...] Il teatro è tanto parte della cultura trash quanto lo è di quella alta [...] Il teatro deve sempre funzionare come spettacolo popolare».⁴⁴ La parentela con la soap opera non sfugge all'autore che ricorda come ciò fosse causa di un qualche dubbio iniziale, benché, dopo essersi convinto dell'opportunità di dividere l'opera in due parti, si fosse poi sentito completamente a proprio agio con la serialità del lavoro e anzi sarebbe stato felice di poter continuare a lavorarci e aggiungere parti in futuro.⁴⁵ Come accade nel mondo seriale, esistono elementi ripetuti (i due inizi quasi identici con il discorso al pubblico del rabbino e quello del vecchio comunista); sospensioni che servono a proiettare l'azione verso la successiva ripresa con nuovo vigore narrativo (il finale della prima parte lascia il protagonista sospeso nell'affrontare l'angelo, e la stessa azione è ripresa dal medesimo istante nella seconda parte). Dunque si tratta di una drammaturgia da un lato distante dal teatro che Hans-Thies Lehmann definisce post-drammatico, ma dall'altro solo in apparenza tradizionale, sebbene somigliante ai lavori di Tennessee Williams.⁴⁶ In particolare, la scrittura drammatica di Kushner fa riferimento a una tradizione

⁴³ Kushner afferma che non solo il testo è stato strutturato come un film, ma più precisamente come *Nashville* di Altman; cfr. Kushner nell'intervista con Gordon Davidson, *A Conversation with Tony Kushner and Robert Altman*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 142.

⁴⁴ Kushner nell'intervista con Michel Cunningham, *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 63.

⁴⁵ Kushner in un incontro pubblico con vari artisti e intellettuali *The Theatre and the Barricades* in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 198-199.

⁴⁶ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999; qui leggiamo dalla edizione inglese con il titolo *Postdramatic Theatre*, Routledge, London & New York 2006.

extrateatrale, in cui sono fondamentali elementi di cultura pop televisiva (la serialità, le scene doppie, il plot multiplo su un ambiente narrativo unico e condiviso) con lo scopo di, come nota Arnold Aronson, attualizzare la tradizione drammatica alla sensibilità contemporanea in cui l'isolamento è parallelo alla continua interconnessione.⁴⁷ In altre parole l'organizzazione dell'opera utilizza una nozione di drammaturgia aggiornata secondo il fascino per il pop che è, a sua volta, debitore alle pratiche camp in quanto strategie di riappropriazione della cultura di massa.⁴⁸

Arco drammatico

In *Si avvicina il millennio*, il titolo del primo atto *Cattive notizie* è così programmatico da ricordare i cartelli del teatro epico. Seguendo un modello consueto, la vicenda inizia con una situazione consolidata (la coppia omosessuale, il lavoro di Joe) che è sconvolta da un evento inatteso (l'AIDS, la proposta di Roy). In seguito la narrazione segue un andamento altrettanto consueto, non dissimile dal triangolo di Freytag o dalla progressione drammatica descritta nei manuali di sceneggiatura.⁴⁹ Trattandosi di un dramma plurale, incentrato su più vicende, gli inneschi, le cattive notizie del titolo, sono multipli: la malattia di Roy, l'incontro di Joe e Louis, le manifestazioni angeliche. Le cattive notizie agiscono come elementi scatenanti per tutti gli altri personaggi coinvolti e creano una serie di complicazioni fino a un massimo di climax che corrisponde con la fine della prima parte. Qui tutti i personaggi si trovano a un punto di svolta, sospesi verso quello che accadrà, ma anche spinti agli estremi del loro carattere: Prior ha il terrore di ciò che sta per accadere; Louis è sul punto di tradire i propri principi, Roy deve affrontare la malattia e la radiazione dall'albo; Hannah ha venduto casa per andare a New York dal figlio Joe che, a sua volta, si trova a un bivio personale e professionale; Harper ha appena dato chiari segni di follia ed è stata arrestata dalla polizia.

Da quel momento in poi assistiamo a quello che, nei termini di Freytag, è il ritorno: il movimento drammatico in cui i fili della trama definiti nella prima parte, nella seconda sono intessuti e ricondotti a unità. Come dice l'autore «*Perestroika* riguar-

⁴⁷ Arnold Aronson, *Design for Angels in America: Envision the Millenium*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 221

⁴⁸ Per una discussione delle strategie culturali del camp cfr. Fabio Cleto, *Intrigo internazionale*, Il Saggiatore, Milano 2013.

⁴⁹ Mi riferisco alla progressione culminante nel climax indicata da Gustav Freytag il cui lavoro fu pubblicato con il titolo *Technik des Dramas* a Lipsia dall'editore Berlag vod G. Birzel nel 1863; da me consultato nella ristampa anastatica della traduzione inglese di Elias J. MacEwan, *Technique of the Drama* del 1899 Freedonia Books, Amsterdam 2005. Per la progressione, il riferimento più evidente è Robert McKee, *Story. Substance, Structure, and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York 1997, del quale è stata pubblicata una traduzione italiana da International Forum, Roma 2000.

da il ritorno di tutti alla loro realtà». ⁵⁰ Tutti i personaggi affrontano (e in alcuni casi risolvono) le tensioni della prima parte. Esempio è la lotta di Prior con l'angelo che avvia la storia verso il suo finale. Ed è anche la ragione per cui, in questa seconda parte, il personaggio di Belize, il fulcro morale del dramma, è più attivo: è l'ago che ricompone i fili della trama, attraverso il quale le varie vicende trovano una composizione.

La progressione della vicenda avanza in modo tanto stabile e continuo da apparire esemplare. Nel panorama della drammaturgia moderna riconosciamo questa progressione nella cinematografia americana con il genere del melodramma hollywoodiano (e in particolar modo l'opera di Douglas Sirk). ⁵¹ La stessa passione di Kushner per Tennessee Williams è più che altro un segnale per leggere questa struttura come una citazione di narrative americane classiche. Non è senza un pizzico d'ironia che la speranza di Prior nel finale «La Grande Opera ha inizio» può essere letta come una citazione del celeberrimo «Domani è un altro giorno» in *Via col vento*. ⁵² E naturalmente questo modello sopravvive nel mondo del melodramma operistico che è, a sua volta, legato alla cultura gay per vari motivi che possiamo riassumere con due riferimenti; da un lato, la rilevanza che Sontag gli attribuisce nelle sue note; dall'altro, la diffusione del termine inglese "opera queen" e del suo equivalente italiano "melochecca" più volte utilizzato da Arbasino. ⁵³ Questa citazione dell'andamento del melodramma (nella sua duplice accezione), nel testo di Kushner, diventa un ammiccamento alla cultura omosessuale.

Agenti

«I drammaturghi del secolo scorso impiegavano varie tecniche per presentare personaggi e situazioni gay. Uno degli strumenti, il "trasferimento", l'atto di nascondere punti di vista e situazioni gay dietro la maschera dell'eterosessualità, era il più notato dai critici». ⁵⁴ James Fisher si riferisce a un esercizio consolidato, e non scomparso, nel quale lo spettatore, mediamente esperto, tenta di individuare

⁵⁰ Kushner nell'intervista con Patrick R. Pacheco, *AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 58.

⁵¹ Cfr. Lucy Fischer, a cura di, *Imitation of Life*, Rutgers University Press, New Jersey 1991.

⁵² Sulla sensibilità gay per il melodramma come genere cinematografico cfr. John Mercer, Martin Shingler, *Melodrama: Genre, Style, and Sensibility*, Columbia University Press, Columbia 2014.

⁵³ Cfr. Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, tr. it. Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967; Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano 1965. Si veda la voce "melochecca" in Daniele Del Pozzo, Luca Scarlini, a cura di, *Gay. La guida italiana in 150 voci*, Mondadori, Milano 2006; oppure l'importante intervento di D. Daolmi e E. Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare»: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica, «Il saggiatore musicale», VII, 1, 2002, pp. 137-178.

⁵⁴ Jamer Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., p. 68.

elementi omoerotici o omosessuali in una serie di tracce spesso opportunamente disseminate dall'autore. Si tratta di una sorta di *pink-listing* teatrale in cui il discorso sull'omosessualità si riduce al nominare i personaggi che possono essere oggetto di outing. Ma queste attività spesso non vanno oltre una sorta di pettegolezzo intellettuale, come se in una cena conviviale ci divertissimo a chiacchierare delle abitudini sessuali di un conoscente.

Angels in America non si presta a questo esercizio. I personaggi omosessuali sono presenti esplicitamente sia nel contenuto (amano e vanno a letto con individui del proprio sesso), ma anche nella forma mediante l'atto della citazione. Scorrendo il testo, infatti, notiamo che è costellato di citazioni, a cominciare dal titolo.⁵⁵ Ma l'autore utilizza la citazione anche per caratterizzare i dialoghi dei personaggi omosessuali, spargendo frammenti culturali pop: Prior cita Spielberg alla fine della prima parte quando gli appare l'angelo «Molto Steven Spielberg», e poi cita Blanche Dubois quando, in ospedale, chiede ad Hannah «Per favore, ritorni. Sono sempre dipeso dalla gentilezza degli estranei», e poi quando si risveglia in ospedale nell'ultima parte della storia cita Dorothy nel finale del Mago di Oz :«Era un po' terribile e un po' fantastico, ma in ogni caso io continuavo a ripetere voglio andare a casa. E mi hanno mandato a casa».⁵⁶ Anche Luis, colui attraverso il quale partecipiamo al dramma, come ribadito in molti interventi critici, pur mostrando una minore tendenza camp, non ne è esente.⁵⁷ Proprio nel momento più difficile, quando inizia il suo *j'accuse* contro Joe, cita la frase iconica che segnò la caduta del maccartismo «Non ha dunque alcun ritegno, signore?».⁵⁸

Belize è meno incline alla citazione perché è quello che, grazie a ciò che dicono di lui le didascalie e gli altri personaggi, possiede più decisamente i tratti dell'omosessuale camp (ha anche avuto un passato da travestito insieme a Prior). Il suo personaggio serve soprattutto da collegamento piuttosto che da motore dell'azione; è poco individualizzato e, proprio per questo, è il carattere «più morale e stabile

⁵⁵ Cfr. qui la nota 1.

⁵⁶ La prima citazione è dalla Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto III, scena 8, le altre due da Parte seconda *Perestroika*, atto V, scena 8, rispettivamente nella edizione italiana di *Angels in America* cit. a p. 82 e a p. 168.

⁵⁷ Louis è il personaggio in cui l'autore sembra riconoscersi, cfr. Alisa Solomon, *Wrestling with Angels: a Jewish Fantasia*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 124.

⁵⁸ Parte seconda *Perestroika*, atto IV, scena 8, T. Kushner, *Angels in America* cit., p. 148. La storiografia statunitense individua convenzionalmente l'inizio della caduta del Senatore Repubblicano Joseph R. McCarthy, nella sessione del 9 giugno 1954 della causa conosciuta come causa "Army-McCarthy", quando l'avvocato che rappresentava le forze armate, Joseph Welch, interruppe la controparte con la frase "Let us not assassinate this lad further, senator. You have done enough. Have you no sense of decency?"; cfr. la pagina dedicata all'evento nel sito del Senato USA, <https://www.senate.gov/artandhistory/history/minute/Have_you_no_sense_of_decency.htm> (ultimo accesso: 22 novembre 2014).

dell'intera opera». ⁵⁹ Somiglia a Orazio in *Amleto*, l'amico fidato che rappresenta, stabilizzate, tutte le caratteristiche del protagonista ma senza le crisi e in conflitti, ed è colui che ne raccoglie le confessioni e rende veri e visibili i fantasmi del protagonista per esserne poi testimone. Eppure anche Belize, quando smonta definitivamente i fumosi discorsi di Louis, ricorre a una citazione da un romanzo. ⁶⁰

Quando Kushner costruisce i personaggi omosessuali utilizzando la tecnica della citazione non intende mostrare specifiche ascendenze culturali dell'opera o tributare riconoscimenti a maestri e stili (anche se naturalmente ciò non è escluso); bensì si riappropria del patrimonio culturale popolare e lo trasforma. Da un lato la citazione è il modo in cui il personaggio dichiara la propria appartenenza a un ambiente culturale, ma dall'altro è anche lo strumento per rendere il personaggio stesso interprete di un testo esterno: in altre parole, per accomunarlo a un attore che recita le battute di un copione. Sebbene contengano un implicito gusto parodistico, le citazioni non sono solo lo spunto per una gag comica, ma servono a infondere elementi stranianti nei momenti drammatici. La piccola gag inserita nell'incontro del sogno reciproco tra Prior e Herper:

HARPER [...] Io sono mormone
PRIOR Io sono omosessuale
HARPER Oh! La mia Chiesa non crede agli omosessuali
PRIOR La mia Chiesa non crede ai mormoni.

è l'inserimento di una deviazione straniante in un delicato momento di rivelazione reciproca che avrebbe altrimenti spinto la scena verso la rappresentazione psicologica.

Il tessuto di citazioni, quelle palesi che abbiamo indicato – e quelle che indubbiamente potranno attirare l'attenzione di altri lettori – serve sia a chiarire che il personaggio sta agendo da un punto di vista specifico, culturalmente connotato, sia a marcare la “teatralizzazione” dei suoi atteggiamenti. Connotazione identitaria e teatralità dei comportamenti sono binari sui quali la comunità omosessuale ha costruito la propria presenza sociale. In questo modo l'autore lega i veri protagonisti a una specifica comunità piuttosto che marcarne l'individualità. Non dimentichiamo, infatti, che più personaggi sono interpretati da un singolo attore, per esplicita richiesta dell'autore che intende così renderli chiaramente parte di una comunità. ⁶¹ La citazione come punto di vista, la teatralizzazione dei propri atti, la comunità come luogo politico e sociale, sono le strategie drammatiche che definiscono la *queerness* dei personaggi (ancora prima dei loro gusti sessuali) e inoltre istillano una marcata qualità epica nella loro presenza.

⁵⁹ Framji Minwalla, *When Girl Collide: Considering Race in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 105.

⁶⁰ Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto III, scena 3, T. Kushner, *Angels in America* cit., p. 68.

⁶¹ Tony Kushner in un'intervista con Adam Mars Jones, *Tony Kushner at the Royal National Theatre of Great Britain*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 26.

Azioni

L'opera, nonostante la lunghezza, come nota Craig Lucas in un'intervista con Kushner, è molto concentrata ed economizza le risorse: lo stesso autore risponde che, in una prima bozza, la prima parte era circa quaranta pagine più lunga mentre la seconda era addirittura il doppio.⁶² La versione definitiva è una successione rapida di azioni ed eventi. Come nota Arnold Aronson, il testo contiene pochissimi dettagli di arredamento o spazio. L'autore fornisce «solo il luogo, il personaggio e l'azione di base».⁶³ Kushner pone un forte accento su ciò che i personaggi fanno e sulle conseguenze delle loro azioni, piuttosto che indugiare nella loro psicologia. Le azioni sono costruite in modo che l'attenzione dello spettatore non sia attratta dalle conseguenze interiori bensì si concentri sulla loro portata sociale. Ad esempio, Louis abbandona Prior mentre quest'ultimo giace privo di coscienza nel letto di ospedale così che lo spettatore può osservare l'azione attraverso gli occhi dell'infermiera che, estranea alla dinamica affettiva, vede l'entità sociale del gesto e, forse, riflette sulle ragioni che lo producono. Anche le azioni irreali, magiche hanno un obiettivo, in fin dei conti, politico. Il magico è presentato insieme al reale non per suggestionare o ingannare, bensì per mostrare, svelare. I più volte citati fili che reggono l'angelo diventano apparati epici in senso brechtiano. «In *Angel in America* estraniare il nuovo reale include l'imperativo di estraniare il nuovo tipo di magia: cioè, il teatro deve rappresentare la nuova magia sociale come magia per poterla demistificare».⁶⁴

Ma i personaggi sono impegnati anche in un'altra attività, ulteriore e parallela a quella più schiettamente drammatica: il continuo commento su ciò che accade, come quando assistiamo all'incontro tra Prior e l'angelo.⁶⁵ La scena inizia come racconto a Belize ma subito diventa anche un qui e ora. Azione e racconto coincidono, come nel caso del coito celeste:

PRIOR Oh. Oh Dio
 ANGELO Il Corpo è il Giardino dell'Anima.
 PRIOR Che cos'era?

⁶² Craig Lucas, *The Eys of the Storm*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 31.

⁶³ Arnold Aronson, *Design for Angels in America: Envision the Millenium*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 219

⁶⁴ Martin Harries, *Flying the Angel of History*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 187. Harries sottolinea l'ascendenza brechtiana subito dopo: «Il progetto di Kushner è coerente con quello brechtiano e, come Brecht, cerca di estraniare il pubblico in una situazione postmoderna in cui gli strumenti brechtiani di demistificazione sono stati essi stessi mistificati», p. 188

⁶⁵ Parte seconda *Perestroika*, atto II scena 2, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 110.

ANGELO Orgasmo Plasmatico.

PRIOR Sì, senza dubbio.

BELIZE Wow wow wow aspetta un secondo scusami per favore. Ti sei scopato quest'angelo?

PRIOR Lei ha scopato me. Lei ha... otto vagine.⁶⁶

Tutti i personaggi del dramma parlano tanto, e spesso si tratta di descrizione puntuale dei propri sentimenti, della propria condizione, di ciò che provano. Osserviamo, ad esempio, il momento in cui Prior chiede conforto all'amico per quanto gli sta accadendo:

PRIOR Io sono malato. Preferisco fare cose politicamente scorrette se mi aiutano a stare meglio. Mi sembri Lou. (*Breve pausa*) Be' almeno ho la soddisfazione di sapere che è da qualche parte a macerarsi. Mi piacevano le sue sofferenze. Vederlo infilarsi la testa su per il buco del culo e rodersi il fegato per qualche enigma morale di bassa lega – il miglior spettacolo della città. E dire che mia madre mi aveva messo in guardia: quando sono le piccolezze a sconvolgerli...

BELIZE Te li ritrovi lunghi e distesi sul pavimento appena si profila all'orizzonte qualcosa di serio.

PRIOR La mamma mi aveva avvisato.

BELIZE E prima o poi i problemi arrivano.

PRIOR Ma io non l'ascoltavo.

BELIZE (*Imitando Katherine Hepburn*) Gli uomini sono come le bestie.

PRIOR (*anche lui come la Hepburn*) Della peggior specie.⁶⁷

In questo pur breve estratto si vede che il protagonista è cosciente della propria condizione e di come questo influenzi il proprio comportamento. Più che di una confessione si tratta di una "chiacchiera tra amiche" nella quale Prior racconta il proprio modo di essere.⁶⁸ Questo sottrae l'opera all'intimismo psicologico per collocarla nell'ambito del dramma storico, dove anche l'interiorità dei personaggi è soprattutto frutto della storia e quindi si può descrivere. Se Blanche DuBois in *Un tram che si chiama Desiderio* è impegnata in una strenua operazione di rimozione, fingendo di non soffrire, oppure di non essere preda dell'alcolismo, o ancora di non desiderare gli uomini, fino all'oblio finale della malattia mentale, qui tutti sanno di che materia essi stessi sono fatti, conoscono e descrivono le proprie contraddizioni. Finanche Roy, il più 'velato' dei personaggi, impegnato in un lucido travisamento

⁶⁶ Parte seconda *Perestroika*, atto II scena 2, T. Kushner, *Angels in America* cit., pp. 110.

⁶⁷ Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto II, scena 5, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 47

⁶⁸ Prendo il termine "chiacchiera tra amiche" («girlfriend talk») da Verna A. Foster, *Anxieties and Influences: the Presence of Shaw in Kushner's Angels in America*, «SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies», 22, 2002, pp. 177.

della storia e delle regole, rivendica una certa consapevolezza della propria condizione quando non nega i propri gusti sessuali ma si oppone con violenza al suo medico che lo definisce omosessuale.

ROY [...] Gli omosessuali non sono uomini che vanno a letto con altri uomini. Gli omosessuali sono uomini che dopo quindici anni di tentativi non sono usciti a far passare in consiglio uno schifo di proposta di legge contro la discriminazione. Gli omosessuali sono individui che non conoscono nessuno e che nessuno conosce. Il loro potere è uguale a zero. Questo vale anche per me, Henry? [...] no. Io ho potere. E molto. Posso tirare su questo telefono, digitare quindici numeri, e sai che ci sarà all'altro capo del filo entro cinque minuti, Henry?

HENRY Il presidente.

ROY Meglio ancora Henry. Sua moglie.

HENRY Mi stupisci.

ROY Non voglio che tu ti stupisca, voglio che tu capisca. Qui non si tratta di sofismi. E non è ipocrisia. Questa è la realtà. Ma, a differenza di quasi tutti gli altri uomini di cui lo si sa per certo, io porto alla Casa Bianca il ragazzo che mi sto chiavando e il presidente Reagan ci sorride e ci stringe la mano. Perché COSA sono dipende unicamente da CHI sono. Roy Cohn non è un omosessuale. Roy Cohn è un eterosessuale, Henry, che va in giro a scoprire uomini.⁶⁹

Dunque, la citazione come dichiarazione di un punto di vista e il racconto come storicizzazione delle individualità psicologiche, lavorano similmente per provocare e attivare lo sguardo critico e partecipato dello spettatore. Entrambe si fondano su una continua enunciazione del proprio ruolo che presuppone la presa di coscienza della propria identità. Le azioni dei protagonisti sono intrinsecamente ispirate da una dichiarazione identitaria che non riguarda più solo le scelte sessuali bensì un disvelamento più generale, esistenziale: si mostrano al mondo e agli altri. L'esperienza del "coming out of the closet", costitutiva della cultura omosessuale, diventa la condizione ontologica dei protagonisti⁷⁰.

Conflitto

Kushner ritiene che la sceneggiatura cinematografica sia più vicina al romanzo di quanto lo sia la scrittura teatrale «perché ha più a che fare con la narrativa che con i dialoghi, che invece son proprio la materia del teatro».⁷¹ Altrove ha dichiarato che il dramma non procede per causa-effetto come nella narrativa, e ha invece come

⁶⁹ Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto I, scena 9, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 36.

⁷⁰ Cfr. il fondamentale saggio di Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 2008.

⁷¹ Kushner nell'intervista con Gordon Davidson, *A Conversation with Tony Kushner and Robert Altman*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 139.

elemento specifico il dialogo, e pertanto si basa sulla contraddizione, non sulla logica causale.⁷² I temi di *Angels in America*, la religione, la politica, la solitudine, l'omosessualità, la stessa idea di storia, sono rappresentati in termini di conflitto. Anche l'idea d'identità non è pacificata nel testo: «sessualità, genere, razza, non si mettono insieme senza conflitto e contraddizione».⁷³

Il testo mostra personaggi che, attraverso i conflitti, subiscono forti cambiamenti, e chiede anche se ciò significhi la creazione di fratture con gli stati precedenti o la riaffermazione di identità preesistenti e stabili.⁷⁴

Il teatro stesso è citato come luogo in cui avviene lo smascheramento e si mostrano le contraddizioni, laddove, con un espediente shakespeariano, l'autore usa il modello 'mousetrap' dell'*Amleto*, nella rappresentazione del diorama al Centro Visitatori Mormone, dove, come abbiamo visto, Harper e Prior vedono la realtà della situazione in cui si trovano.⁷⁵

Coerentemente con quanto detto finora, in *Angels in America* tutti i conflitti principali hanno una matrice storica, vale a dire non hanno come fonte primaria l'interiorità psicologica, non sorgono da una volontà degli individui bensì sono la reazione agli eventi della storia: l'AIDS, la politica, il lavoro, sono le forze che agiscono sulla vita dei personaggi e innescano il loro cambiamento. Anche il tormento interiore di Louis può essere ricondotto a conflitto con elementi esterni (la malattia di Prior, o l'omofobia del gruppo familiare). In questo caso la strategia di orchestrazione dei conflitti mette in secondo piano l'individualismo e produce la sensazione che la dialettica interpersonale non serva a descrivere il mondo psicologico dei personaggi bensì a raccontare la storia e gli eventi che hanno formato l'America contemporanea. Parafrasando la nota descrizione dell'angelo di Benjamin, diremo che tutti i personaggi sono colti nel momento in cui cercano di sopravvivere, di mantenere la propria umanità, all'interno di una tempesta, e questo scontro è quel progresso, la grande opera che il testo ci lascia come viatico nel finale. La storia stessa diventa personaggio attivo nel dramma, una contraddizione presente. Ethel Rosenberg, lo spettro del passato, una di quelle figure che, nelle opinioni di Szondi, rendevano epica la drammaturgia ibseniana, qui non è nascosta ma entra nel dramma, manifestandosi come un personaggio a tutto tondo, ponendo il conflitto al presente.⁷⁶

⁷² Tony Kushner, *Notes about Political Theater*, «Kenyon Review», 19, 3, 1997, pp. 19-34:19.

⁷³ Steven F. Kruger, *Identity and Conversion in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 154.

⁷⁴ Ivi, p. 158.

⁷⁵ Cfr. Martin Harries, *Flying the Angel of History*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 193.

⁷⁶ Cfr. James Fisher, "The Angels of Fructification", in James Fisher, a cura di, *Tony Kushner. New Essays on the Art and Politics of the Play*, McFarland, Jefferson 2006, p. 19.

Questo senso della storia generale attribuisce a tutti i conflitti una portata che va oltre i confini della vicenda narrata e produce un ulteriore effetto di epicizzazione del dramma.

Emozioni

James Miller ci fornisce un utile resoconto delle emozioni suscitate dall'opera. Dopo aver visto la seconda parte così descrive ciò che provava: «esausto dall'aver riso per tre ore attraverso copiose e imbarazzanti lacrime, mi chiedevo se fossi stato testimone della nascita di una tragedia gay dallo spirito del musical (infine) o della morte comica del dibattito tra attivismo ed estetismo». ⁷⁷

L'ambivalenza sottolineata da Savran sul piano tematico, si ribalta sulla carica emotiva dell'opera.

Notiamo che i personaggi rappresentano quasi esclusivamente emozioni prototipiche, vale a dire provano un particolare stato emotivo diretto sempre verso un oggetto individuabile. Se, ad esempio, alcuni protagonisti cechoviani sono soffusi di un sentimento non sempre attribuibile a un oggetto specifico (spesso si tratta di una qualche malinconica insoddisfazione), oppure se Blanche DuBois sembra pervasa da un'inadeguatezza innata, in *Angels in America* le emozioni dei protagonisti sono frutto della valutazione di un'azione o di un evento preciso. Prior ha paura dell'angelo, Louis ha paura della malattia, Joe ama Louis, Ethel odia Roy, ecc. Ogni emozione è appropriata al suo oggetto e, pertanto, al variare dell'oggetto, varia l'emozione. Questo produce un'estrema varietà in tutto il dramma ed evita la persistenza di un *mood* emotivo stabile; di conseguenza, stimola nel pubblico uno spettro di emozioni molto vario. Se, come abbiamo visto, i personaggi sono sempre occupati in un costante racconto di se stessi, allo stesso modo sono impegnati in un'ostinata esposizione dei propri stati emotivi. Non nascondono mai, bensì affermano ciò che provano: amano, odiano, desiderano, temono, sono felici, sono delusi; e lo dicono. Questo rubricare emozioni è il contrario del dramma psicologico in cui le emozioni del personaggio devono essere decodificate dietro la maschera dei suoi comportamenti. Questa esposizione produce una teatralizzazione delle emozioni, non nel senso di raffreddamento o anche di denaturazione, bensì il contrario, un'accelerazione di tutte gli elementi tali da provocare un surriscaldamento emotivo. È proprio questa frenesia delle emozioni quella che Miller sembra descrivere. Teatralizzazione e surplus emotivo sono i termini che ci riconducono ancora una volta al modello melodrammatico e, da questo, a una scrittura ispirata a modelli culturali elaborati e appropriati dalla cultura omosessuale.

⁷⁷ James Miller, *Heavenquake...* cit. p. 56

Epica Queer

L'analisi fin qui condotta ci permette di apprezzare quanto il testo sia riconducibile agli elementi tradizionali del dramma, ma ha messo anche in evidenza come l'autore li coniughi in uno stile personale seguendo due direttrici: la prima fa riferimento a codici elaborati all'interno della cultura omosessuale; la seconda propone una impostazione epica, di matrice brechtiana, di quegli elementi. Il modo in cui due direttrici sono coordinate tra di loro rappresenta un contributo queer alla drammaturgia.

Non credo ci siano dubbi sul fatto che la gestione degli elementi della drammaturgia finora elencati abbia, almeno in parte, un'ascendenza brechtiana. Del resto, lo stesso autore e alcuni interventi critici hanno affermato che *Angels in America* è un dramma politico di matrice epica.⁷⁸ Ciò che vorrei sottolineare è che Kushner giunge al teatro politico, e a Brecht, tramite l'esperienza del Theatre of the Ridiculous di Charles Ludlam, che lui ripropone come *theatre of the fabulous*.

Se la precedente grande forma del teatro gay era il teatro del ridicolo, allora il nuovo teatro nel quale adesso tutti noi gay e lesbiche lavoriamo e stiamo creando, è qualcosa che io chiamo "teatro del favoloso".⁷⁹

Charles Ludlam è stato attore e animatore, fondatore, insieme a John Vaccaro, della Ridiculous Theatrical Company a New York City nel 1967: un gruppo teatrale che riuniva i modi del teatro d'avanguardia e quelli delle drag queen in un genere pop camp molto influente nella cultura degli anni Settanta, in special modo nel glam rock.⁸⁰

L'attività del gruppo era legata all'impegno del movimento LGBT ed era animata dallo stesso desiderio di visibilità e affermazione che spinse, pochi anni dopo, il 28 giugno del 1969, le drag queen e gli omosessuali dello Stonewall Inn, al Greenwich

⁷⁸ L'autore discute della sua passione per Brecht in Tony Kushner, *Notes about Political Theater*, «Kenyon Review», 19, 3, 1997, pp. 19-34, e nell'intervista con Carl Weber, *I Always Go Back to Brecht*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 105-124. Altri interventi, specialmente legati alla messa in scena, discutono dell'argomento, cfr. Janelle Reinelt, *Notes on Angels in America as American Epic Theatre*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, pp. 234-244. Art Borreca, "Dramaturging" the Dialectic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Production of *Angels* in *ivi*, pp. 245-259. Una più generale discussione sulla politica e l'arte si trova nel dialogo tra l'autore e Susan Sontag, *On Art and Politics*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp.170-187.

⁷⁹ Tony Kushner in una intervista con Michael Cunningham, *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 74.

⁸⁰ Cfr. David Kaufman, *Ridiculous!: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*, Applause Theatre & Cinema Books, New York 2005; G W Bredbeck, *The Ridiculous Sound of One Hand Clapping: Placing Ludlam's "Gay" Theatre in Space and Time*, «Modern Drama», 39, 1, 1996, pp. 64-83.

Village di New York, a ribellarsi all'ennesimo raid della polizia. Da quel momento le identità LGBT divennero oggetto di discussione e rivendicazione politica.

Kushner sostiene che non sia possibile comprendere *L'anima buona del Sezuan* se non si comprendono i processi storici descritti da Brecht: la rapida e complicata modernizzazione di un paese dove la campagna è divorata dalla città e la disintegrazione di un sistema economico sul quale si reggeva. «Non puoi fare *Sezuan*, non puoi fare *Madre Coraggio*, a meno che tu abbia a cuore il denaro e dove il denaro va». ⁸¹

Allo stesso modo potremmo parafrasare l'autore dicendo che non è possibile fare *Angels in America* a meno che si abbia a cuore l'identità e dove questa conduce. Perché nella società contemporanea i rapporti sociali non sono più direttamente riconducibili alla dialettica delle classi del secolo scorso. Anche se il potere si manifesta sempre mediante forze economiche, l'individuo – il cittadino – non può più ricorrere a quelle categorie per comprendere e gestire i rapporti di potere. Emergono nuovi attori sociali; ad esempio quelli raccolti sotto il controverso termine inglese “underclass”, quelli che in italiano potrebbero essere ricondotti a una plebe globale per la quale la collocazione sociale (e politica) non può essere contenuta nei termini di borghesia o proletariato. Si tratta di una società in cui le contrapposizioni diventano sempre più identitarie (razza, etnia, religione, orientamento sessuale). L'identità diviene un elemento di contrattazione allo stesso modo del denaro. Contrattiamo identità, e questa diviene un oggetto commerciabile laddove è bersaglio di strategie di consumo nel mercato globale. Commerciamo identità non di classe ma individuali, che pertanto sono più deboli, instabili e quindi prede di politiche e strategie di consumo e/o repressione.

Gregory W. Bredbeck, illustrando il lavoro di Ludlam, e proprio a proposito della sua influenza su *Angels in America*, scrive:

La politica teatrale di Ludlam sull'identità non intende stabilire una politica basata sull'identità bensì, nella migliore tradizione del Gay Liberation, tenta di svelare l'identità come una delle merci prodotte dalle forze sociali, uno dei luoghi tangibili che annoda e incatena insieme soggetto, soggettività e assoggettamento. ⁸²

Indubbiamente il discorso identitario di *Angels in America* è edulcorato da un generico ottimismo, che, come sembra notare John M. Clum in un recente intervento, forse concede troppo ai gusti del pubblico invece che radicalizzare le questioni. ⁸³ Ma come osserva sempre Bredbeck, se è vero che non si può oblite-

⁸¹ Tony Kushner in un'intervista con Carl Weber, *I Always Go Back to Brecht*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 115.

⁸² Gregory W. Bredbeck, “Free[ing] the Erotic Angel”: *Performing Liberation in the 1970s and 1990s*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 279

⁸³ John M. Clums, *Where We Are Now: Love! Valour! Compassion! And Contemporary Gay Drama*, in

rare la tensione tra quelle posizioni politicamente e culturalmente radicali e altre più focalizzate sulle strategie per l'ottenimento di uguali diritti civili, è pur vero che

Angels in America non è intrappolato nella spaccatura tra questi due discorsi ma, piuttosto, mostra questa spaccatura come uno degli oggetti della performance. La Liberation Theory, nella sua forma più semplice, espone l'idea che le differenze sono "male", che esse rappresentano la falsa coscienza prodotta del capitalismo. La teoria dei diritti civili, nella sua forma più semplice, sostiene che le differenze sono "bene", cose da apprezzare piuttosto che ripudiare.⁸⁴

Art Borreca sostiene che *Angels in America* «contrappone discorsi psicologicamente realistici al linguaggio camp stilizzato e auto-consapevole (e stilisticamente autoreferenziale); la struttura aristotelica delle singole scene (ogni scena si sviluppa in un crescendo di suspense fino al rovesciamento nel climax) contro la struttura non aristotelica (cioè epica) del dramma nel suo complesso».⁸⁵ Questo modo di trattare l'opera drammatica mostra debiti brechtiani. Se scorriamo *Madre Coraggio*, vediamo che ciò che Borreca afferma sulla struttura è vero anche per Brecht: i singoli episodi sono mini-drammi perfettamente costruiti e che rispondono bene agli schemi tradizionali (dal conflitto tra gli obiettivi dei personaggi nasce una tensione crescente che dà forma a un arco drammatico che raggiunge il suo picco nel climax e si chiude subito dopo). In altre parole potremmo applicare lo schema triangolare proposto da Freytag a ogni episodio del testo brechtiano ma non all'intera struttura che, invece, risponde a una tecnica epica di montaggio e giustapposizione, interrompendo il flusso dell'azione per dare spazio al ragionamento e alla critica. Abbiamo visto che *Angels in America* cita una struttura melodrammatica di modello classico (coerente con il triangolo di Freytag) ma la contamina con la durata estesa della serialità che rende l'andamento episodico. Assorbe quindi il modello brechtiano, o meglio la derivazione brechtiana mediante la lezione di *Piccola città* di Thornton Wilder.⁸⁶ Ma la peculiarità di *Angels in America* sta nel trattamento dei personaggi e dei dialoghi. Immaginate *Madre Coraggio* ribattere al figlio che vuole a tutti i costi arruolarsi qualcosa come «Perbacco... Molto John Wayne!», e produrremmo quel corto circuito tra discorso politico e performance camp che distingue lo stile elaborato dal Kushner.

Toby Silverman Zinman, a cura di, *Terrence McNally: A Casebook*, Routledge, London & New York 2014, p. 99.

⁸⁴ Gregory W. Bredbeck, "Free[ing] the Erotic Angel": *Performing Liberation in the 1970s and 1990s*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 284.

⁸⁵ Art Borreca, "Dramaturging" *the Dialectic...*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 246

⁸⁶ Il riferimento a Thornton Wilder è analizzato in modo puntuale da James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., pp. 56-57.

La natura epica di un testo teatrale presuppone un punto di vista critico. Richard Dyer sottolinea che gay e lesbiche hanno imparato nei decenni a formare al propria immagine coscientemente, a non darla come naturale; in altre parole a elaborare una performance della propria immagine.⁸⁷ Quest'auto-rappresentazione richiede una consapevolezza critica e quindi un punto di vista che, come modalità, è strettamente derivato della cultura gay.

Nel testo di Kushner questo punto di vista è evidenziato nello stile mediante la presenza di effetti camp che punteggiano l'intero testo, non tanto nella descrizione degli ambienti o dei costumi, quanto nelle battute dei personaggi.

Halperin, nella sua discussione su Foucault, riassume una posizione dichiaratamente politica del camp nella dialettica tra potere e libertà.

Il camp, dopotutto, è una forma di resistenza culturale interamente basata su una coscienza condivisa di essere inevitabilmente situati entro un potente sistema di significati sociali e sessuali. Il camp resiste al potere di quel sistema dall'interno per mezzo della parodia, dell'esagerazione, dell'amplificazione, della teatralizzazione e dell'interpretazione alla lettera di codici di condotta normalmente taciti – codici la cui stessa autorità deriva dal loro privilegio di non dover essere mai esplicitamente formulati, e dunque dal loro essere abitualmente immuni alla critica. (Sto pensando, per esempio, ai codici della mascolinità).⁸⁸

Nel testo di Kushner non sono camp gli ambienti, l'arredamento, i vestiti; lo sono bensì i personaggi quando descrivono ciò che vedono e provano. Il punto di vista, in questo senso, implica lo spostamento dell'omosessuale da oggetto a soggetto. Sempre Halperin riconduce a Foucault l'implicazione politica di questo spostamento: «per troppo tempo [gay e lesbiche sono stati] oggetti piuttosto che soggetti dei discorsi esperti sulla sessualità». ⁸⁹ In questa prospettiva è da intendere il disinteresse di Kushner per film come *Philadelphia*, per il quale può valere la lettura politica fornita da Halperin.

Costituendo l'omosessualità come un oggetto di conoscenza, l'eterosessualità costituisce anche se stessa come una posizione privilegiata di soggettività – come la vera condizione del sapere – e così evita di diventare un oggetto di conoscenza, il bersaglio di una possibile critica.⁹⁰

Storicamente l'osservatore è sempre stato eterosessuale, in *Angels in America* l'os-

⁸⁷ Richard Dyer, *The culture of queers* cit., p. 44.

⁸⁸ David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 47.

⁸⁹ Ivi, p. 64.

⁹⁰ Ivi, p. 71. Kushner esprime il suo giudizio su *Philadelphia* in *The Theatre and the Barricades*, in *Conversation* cit., p. 208. La lontananza dell'autore da un simile prodotto è riconosciuta anche da James Miller, *Heavenquake...* cit., p. 74.

servatore è l'omosessuale. Mentre l'eterosessualità, al contrario, diventa un oggetto di conoscenza.

È stata la storia di una lunga lotta per rovesciare la collocazione discorsiva dell'omosessualità e dell'eterosessualità: per spostare l'eterosessualità dalla posizione di soggetto universale del discorso a oggetto di interrogazione e di critica, e per spostare l'omosessualità dalla posizione di un oggetto di potere/conoscenza a una posizione di legittima agenzia soggettiva – dallo status di ciò di cui si parla mentre rimane in silenzio a quello di parlante.⁹¹

Se proviamo a leggere Kushner nella prospettiva del filosofo francese, l'omosessualità non si costituisce come un comportamento sessuale da esaminare bensì come posizione culturale e politica. Da questa è possibile non solo osservare il mondo (in questo caso specifico l'America conservatrice e liberale) ma anche metterne in luce critica i meccanismi di controllo e oppressione dell'individuo.⁹² La mole di riferimenti storici, culturali e politici che Kushner inserisce nel suo lavoro ha lo scopo di spostare dal centro dell'attenzione il comportamento sessuale dei personaggi. Sì, certo alcuni dei protagonisti hanno una sessualità omoerotica ma ciò che conduce le loro azioni sono quesiti politici e sociali, finanche una missione religiosa. Anche un tema sensibile e controverso come il contagio da HIV e la sindrome chiamata AIDS sono trasfigurate in un'esperienza che travalica la patologia e diventa addirittura mistica («la soglia della rivelazione»). E in questa trasfigurazione l'omosessualità è rivelata (anche) quale oggetto culturale e politico, tanto che Roy Cohn può cercare di manipolarla a suo piacimento.⁹³

L'omosessuale non è tale perché pratica un sesso diverso da quello eterosessuale (secondo una logica conservatrice in cui il secondo termine, in quanto norma, non viene mai posto in discussione). E non si tratta di una prospettiva assimilatrice; anzi la contrapposizione è sempre essenziale, ma posta su altre coordinate. Ritorniamo a Halperin e Foucault:

L'identità (omo)sexuale può ora essere costituita non sostantivamente, ma in modo oppositivo, non in base a *ciò* che essa è, ma a *dove* è a *come* opera. Coloro che consapevolmente occupano tale posizione marginale, che assumono un'identità de-essenzializzata che ha carattere puramente posizionale non sono propriamente gay, ma queer.⁹⁴

⁹¹ David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 82. In queste pagine l'autore si riferisce puntualmente a Michel Foucault, *La storia della sessualità, Volume 1*, tr. it. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 2005, e in particolare a cap. I, cap. II par 1 e 2, cap. IV par 4.

⁹² David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 87.

⁹³ Cfr. Atsushi Pujita, *Queer Politics to Fabulous Politics in Angels in America*, in James Fisher, a cura di, *Tony Kushner. New Essays...* cit., p. 117.

⁹⁴ David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 88. Poco dopo Halperin scrive: «Queer è per definizione *qualsiasi cosa* sia in contrasto con ciò che è normale, legittimo, dominante. *Non c'è niente di particolare a*

Esiste una matrice queer del testo proprio in questa volontà di ricollocare l'esperienza omosessuale. In *Angels in America* la posizione, sia essa identitaria o politica o sociale, è centrale per i personaggi. Tutti sembrano occupati a ricollocarsi al di fuori dei canoni conservatori. Fuggire o entrare in uno spazio sembra l'attività più pressante di tutti i personaggi. Agire la propria omosessualità significa sottrarla agli strumenti di oppressione e alle politiche di discriminazione. «Non possiamo stare fermi. Noi non siamo rocce, progresso, migrazione, movimento è... modernità. [...] Non possiamo *aspettare*. E aspettare cosa?».⁹⁵

cui necessariamente si riferisca. Si tratta di una entità senza essenza. “Queer”, allora, demarca non una posizionalità di fronte a ciò che normativo – una posizionalità che non è ristretta alle lesbiche e agli uomini gay, ma è di fatto disponibile per chiunque sia o si senta marginalizzato a causa delle sue pratiche sessuali», p. 89. Su questo tema si veda anche Steven F. Kruger, *Identity and Conversation in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, in particolare il passaggio a pp. 153-155.

⁹⁵Prior all'assemblea delle Supreme Authority Continentali, Parte seconda, *Perestroika*, atto V, scena 5, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 164.

Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore¹

Lev Semënovič Vygotskij

Avvertenza del traduttore

Tra i molti problemi terminologici affrontati nella traduzione del saggio presente (variamente spinosi quelli, fortunatamente meno frequenti, concernenti *voploščenie vs igra vs ispolnenie; zakon vs zakonomernost'*; *tvorčestvo vs iskusstvo vs sozdanie; obraz*, in sé e per sé e vs *rol'*; nonché, e ahimè più ricorrente, l'impossibilità pratica di distinguere sistematicamente tra le rese dei vari sostantivi, verbi, aggettivi e avverbi formati sulla radice *čuvstv-*, stante anche la loro complessiva asimmetria semantica rispetto a quelli italiani orbitanti attorno a ipotetiche serie concettuali legate al "sentire", e comprendenti ad es. "senso", "sensoriale", "sensazione", "sentimento") ne segnaliamo al lettore uno particolarmente lubrico, o quanto meno un suo singolo aspetto, che rimanda a una *quaestio* tanto *vexata* qual è quella posta da *pereživanie*.

Altrove ho scelto di rendere tale termine, che nella lingua parlata e scritta copre una vasta gamma di possibili usi contestuali, privilegiando parole o locuzioni che ne restituissero la radice *-živ-*: "vita", "esperienza", "esperienza vissuta", "ciò che vive" ecc.

Nella fattispecie, i riscontri e le occorrenze contestuali mi hanno fatto propendere per «emozione», estrinsecando dove possibile e plausibile il suddetto richiamo semantico tramite l'aggiunta dell'aggettivo «vissuta»; concetto, peraltro, che un qualsiasi parlante/scrivente russo può rendere anche con *emocija*, risultando implicita o, se del caso, ridondante, la qualità di vissuto esperienziale universalmente associabile all'"emozione", vuoi in quanto facoltà e fenomeno generale, vuoi come fatto specifico e concreto.

Tale duplice opportunità, negata alla nostra lingua (se non per vie perifrastiche come quelle di cui si è appena detto), è stata stilisticamente colta anche dal nostro

¹ Il testo presente traduce: Lev Semënovič Vygotskij, *K voprosu o psichologii tvorčestva aktëra*, in *Sobranie sočinenij v 6 tomach* [Raccolta delle opere in 6 volumi], a cura di A. V. Zaporozec, Pedagogika, Moskva 1984; vol. VI, *Naučnoe nasledstvo* [L'eredità scientifica], a cura di M. G. Jaroševskij, scelta, postfazione e note di M. G. Jaroševskij, pp. 319-328. Le citazioni da Diderot sono recate direttamente dalla traduzione russa utilizzata da Vygotskij.

autore senza che sia possibile, né ritengo probabile (fatti salvi beninteso gli esiti di specifiche indagini), ravvisare netti e precisi intenti di differenziazione terminologica tra i due lemmi nel testo in esame.

Nondimeno, la locuzione *sceničeskoe pereživanie aktëra* (ovvero talora *sceničeskoe aktërskoe pereživanie*) vi ricorre in misura e maniera pressoché sistematica, laddove *emocija aktëra* o *aktërskaja emocija* s'incontrano solo in contesti generici, e senza essere mai accompagnati direttamente da scena o da suoi derivati.

Ne inferisco che si voglia con ciò fors'anche segnalare la differenza tra una "psicologia" eventualmente peculiare alla professione dell'attore in ogni sfera della propria vita (specialmente in una cultura ove il sistema di formazione teatrale aveva assunto sin dallo scorcio finale del XIX secolo una portata e un grado di integrazione con la produzione scenica altrove sconosciuto) e quella, più specifica, di cosa egli "viva", "sperimenti", "provi" durante la propria performance, ovvero "in scena".

Perché il lettore possa apprezzare tale problematica (non certo una sua impossibile "soluzione"!), ho scelto pertanto di segnalare tra parentesi quadre le ricorrenze in cui "emozione" rende *emocija*. S'intende pertanto che laddove "emozione" non sia accompagnata nel testo da ulteriori specificazioni, a tale termine (con o senza l'aggettivo «vissuta») corrisponde nell'originale il famigerato *pereživanie*.

Massimo Lenzi

La questione della psicologia dell'attore e della creazione artistica teatrale è al tempo stesso straordinariamente antica e assolutamente nuova. Da una parte, sembra che non ci sia stato nessun pedagogo o critico teatrale di una qualche rilevanza, nessun uomo di teatro in generale, che in un modo o nell'altro non abbia posto tale questione e che nella sua attività pratica, nel suo insegnamento, nei suoi giudizi non abbia preso le mosse da questa o quella concezione della psicologia dell'attore. Molte personalità teatrali hanno edificato sistemi straordinariamente complessi di recitazione attoriale, nei quali hanno trovato espressione non soltanto le aspirazioni meramente artistiche dei loro autori, non solo i canoni stilistici, ma anche i sistemi di psicologia pratica della creazione artistica attoriale. Tale, ad esempio, è il noto sistema di K. S. Stanislavskij, della cui forma teorica completa purtroppo a tutt'oggi non possiamo disporre.

Se tentiamo di rintracciare le origini della psicologia teatrale, esse ci portano lontano a ritroso nel tempo, e vediamo in quest'ambito grandi problemi di difficile soluzione che nel corso dei secoli hanno turbato in forme diverse le menti dei migliori esponenti dell'arte teatrale. La questione posta da Denis Diderot nel celebre «Paradosso dell'attore» anticipa già le dispute più aspre tra i diversi sistemi

teatrali contemporanei, e fu a sua volta anticipata da una serie di pensatori teatrali che molto prima di Diderot l'avevano formulata un po' diversamente ma sullo stesso piano e nello stesso modo in cui la pone Diderot.

C'è qualcosa di fondamentale in questa impostazione della questione, e allorché s'intraprenda uno studio attento dei suoi sviluppi storici, ci si convince inevitabilmente che essa si radica con tutta evidenza nell'essenza stessa della creazione artistica attoriale così com'essa si manifesta a una comprensione diretta ancora intieramente guidata da uno stupore ingenuo che sorge al cospetto di un fenomeno psicologico nuovo.

Se dunque nei sistemi teatrali il problema della psicologia dell'attore, pur con tutti i suoi cambiamenti, ha serbato come suo centro il paradosso dell'emozione (*emocija*) dell'attore, nei tempi nuovi sono stati aperti sentieri d'accesso allo stesso identico problema che partono da indagini di altro genere. Nuove ricerche stanno cominciando ad attirare la professione attoriale nella cerchia generale degli studi di psicologia delle professioni, mettendo in primo piano l'approccio psicotecnico al mestiere dell'attore. Di solito l'attenzione si concentra sulla questione di come debbano essere sviluppati certi tratti e qualità dell'ingegno umano per garantire a chi ne sia in possesso il successo nell'ambito della creazione artistica teatrale. Si elaborano test per studiare la fantasia, la motricità, la memoria verbale, l'eccitabilità degli attori, e su questa base si compone il professiogramma del lavoro attoriale esattamente in base agli stessi principi che informano la composizione degli analoghi psicogrammi di qualsiasi altra professione, dopodiché in accordo all'inventario delle qualità così stabilite si reclutano per quella certa professione le persone che meglio corrispondano a quest'elenco.

Notiamo che soltanto negli ultimissimi tempi sono stati fatti tentativi per superare le carenze di questo o quell'approccio al problema che qui ci interessa, impostandolo in modo nuovo. È in questo senso che parliamo di lavori di nuovo tipo, è in questo senso che abbiamo definito il problema della psicologia dell'attore una questione assolutamente nuova e pressoché non studiata.

La cosa più facile è definire il nuovo approccio a questo vecchio problema contrapponendolo a due tendenze precedenti. In aggiunta a quel singolare vizio metodologico radicale esse hanno un difetto in comune, che caratterizza altresì ciascuna di essa in sé e per sé e che in qualche misura occupa una posizione opposta nell'uno e nell'altro sistema d'indagine.

Il difetto comune tra le tendenze precedenti è l'assoluto empirismo, il tentativo di partire da ciò che si presenta in superficie, di constatare fatti colti direttamente elevandoli al rango di normatività rivelate per via scientifica. E benché la sfera empirica con cui hanno a che fare gli uomini di teatro sia spesso una regione di fenomeni profondamente originali e straordinariamente significativi entro l'ambito più generale della vita culturale, benché qui i fatti di cui ci si avvale siano creazioni sceniche di grandi maestri, la valenza scientifica di questi materiali non esorbi-

ta dalla cerchia ristretta della raccolta dei dati fattuali e delle riflessioni generali sull'impostazione del problema. Un empirismo altrettanto radicale contraddistingue anche gli studi psicotecnici del lavoro attoriale che nella stessa misura non riescono a elevarsi sopra i dati immediatamente fattuali e afferrarli tramite una comprensione generale dell'oggetto, una sua concezione teorica e metodologica elaborata preventivamente.

Inoltre, come si è già detto, in ciascuna di queste tendenze vi è una lacuna specifica. I sistemi scenici che procedono dall'attore, dalla pedagogia teatrale, dalle osservazioni ricavate durante le prove e lo spettacolo, sistemi che di solito sono enormi generalizzazioni dell'esperienza di registi o attori, s'incentrano su peculiarità di emozioni vissute specifiche, singolari, inerenti soltanto all'attore, dimenticando che queste peculiarità debbono essere comprese sullo sfondo di normatività psicologiche comuni, che la psicologia dell'attore costituisce soltanto una parte della psicologia generale, nel senso sia astrattamente scientifico che concretamente esistenziale di questo termine. Ma quando questi sistemi cercano di appoggiarsi alla psicologia generale, quei tentativi assumono la parvenza di un nesso più o meno casuale, sul tipo di quello che esiste tra il sistema di Stanislavskij e il sistema psicologico di Théodule Ribot.

Le ricerche psicotecniche, al contrario, perdono di vista qualsiasi specificità, tutta l'originalità della psicologia attoriale, e vedono nella creazione artistica dell'attore solo una particolare combinazione di quelle stesse qualità psichiche, che combinate in modo diverso s'incontrano in qualsiasi professione. Dimenticando che l'attività stessa dell'attore è una creazione originale di stati psicofisici, ed esimendosi dall'analizzare questi stati specifici in tutta la loro multiforme natura psicologica, i ricercatori psicotecnici dissolvono il problema della creazione artistica attoriale nella psicologia generale, perdipiù banalmente basata su test, omettendo qualsiasi attenzione per l'attore e tutta l'originalità della sua psicologia.

Il nuovo approccio alla psicologia della creazione artistica attoriale è caratterizzato innanzi tutto dal tentativo di superare l'empirismo radicale dell'una e dell'altra teoria e di attingere la psicologia dell'attore in tutta l'originalità qualitativa della sua natura, sottoponendola però alla luce di normatività psicologiche più generali. Al tempo stesso, l'aspetto fattuale della questione acquista un carattere totalmente diverso, trasformandosi da astratto in concreto.

Se prima la testimonianza di questo o quell'attore, di questa o quell'epoca era sempre considerata dal punto di vista della natura eterna e immutabile del teatro, ora i ricercatori si accostano a un fatto dato innanzi tutto come a un fatto storico, che si compie e prima di tutto dev'essere compreso in tutta la complessità dei suoi condizionamenti storici. La psicologia dell'attore si pone come problema di psicologia concreta, e molti punti di vista inconciliabili della logica formale, le contraddizioni astratte di diversi sistemi ugualmente sostenuti da dati fattuali, vengono spiegati come contraddizione viva e concreta di forme distinte della creazione artistica attoriale, che cambiano d'epoca in epoca e da teatro a teatro.

Ad esempio, il paradosso sull'attore di Diderot consiste nel fatto che l'attore, il quale raffigura sulla scena forti passioni e turbamenti dell'animo, portando gli spettatori in sala alla più alta intensità emozionale (*emocional'noe*), rimane egli stesso estraneo anche solo a un'ombra di quella passione che raffigura e che scuote lo spettatore. L'impostazione assoluta della questione da parte di Diderot suona così: deve l'attore vivere interiormente (*pereživat'*) ciò che raffigura, oppure la sua recitazione è uno «scimmiettamento», una cieca imitazione di un modello ideale? Il problema dello stato interiore durante la recitazione scenica è il nodo centrale di tutta la questione. Deve o non deve l'attore vivere interiormente la parte (*rol'*)? Tale problema è stato discusso in seri dibattiti, dove però era impostato come presupponesse una sola soluzione. Invece lo stesso Diderot, allorché contrapponeva la recitazione delle due attrici Clairon e Dumesnil, sapeva ch'esse erano esponenti di due sistemi di recitazione attoriale diversi e ugualmente possibili, quand'anche in certo senso contrapposti.

Nella nuova impostazione della questione di cui stiamo parlando, il paradosso e la contraddizione in esso racchiusa trovano soluzione nell'approccio storico alla psicologia dell'attore.

Nelle bellissime parole di Diderot, «prima di proferire “Zaira, voi state piangendo” o “Voi resterete qua, figlia mia”, l'attore porge lungamente ascolto a se stesso, e si sta ascoltando anche nel momento in cui vi scuote; tutto il suo talento non sta nel sentire, come pensate voi, ma nel trasmettere nel modo più esatto i segni esteriori del sentimento, e con ciò ingannarvi. Le grida della sua afflizione sono distintamente segnate nel suo udito, i gesti della sua disperazione sono impressi nella sua memoria e sono stati preventivamente appresi dinanzi allo specchio. Egli sa con precisione assoluta in quale istante estrarre il fazzoletto e quando sul suo volto cominceranno a scorrere le lacrime. Aspettatevele a quella precisa parola, su quell'esatta sillaba, né prima né dopo. Quella voce tremante, quelle parole spezzate, quei toni soffocati o prolungati che fanno fremere il corpo, piegare le ginocchia, i deliqui, i violenti impeti d'ira – tutto ciò è purissima imitazione, una lezione preventivamente mandata a memoria, smorfia patetica, magnifico “scimmiettare”». Tutte le passioni dell'attore e la loro espressione, come dice Diderot, rientrano in un sistema di declamazione di cui sono parte costitutiva, sono soggette a una certa legge di unitarietà, vengono scelte in modo ben preciso e dislocate armonicamente.

Sostanzialmente, nel paradosso di Diderot sono mescolate due cose che stanno l'una accanto all'altra e pur tuttavia non si fondono completamente. In primo luogo, Diderot sottintende il carattere ideale, sovrapersonale delle passioni che l'attore trasmette dalla scena. Si tratta di passioni e moti dell'animo idealizzati, non di sentimenti naturali e vissuti da questo o quell'attore; essi sono artificiali, sono creati dalla forza creativa dell'uomo e in questa precisa misura debbono esse-

re considerati in qualità di creazioni d'arte, come un romanzo, una sonata o una statua. Pertanto il loro contenuto differisce dai sentimenti corrispondenti dell'attore stesso. «Il gladiatore dei tempi antichi», dice Diderot, «similmente al grande attore, e il grande attore, similmente all'antico gladiatore, non muoiono come si muore nel proprio letto. Per piacerci, essi debbono raffigurare dinanzi a noi un'altra morte, e lo spettatore sente che la nuda verità del movimento, se non abbellita, sarebbe meschina, contravverrebbe alla poesia dell'intiero».

Non solo dal punto di vista del contenuto, ma anche sotto il riguardo dei nessi formali e delle giunture che ne determinano il flusso, i sentimenti dell'attore divergono dai sentimenti che vivono nella realtà. «Ma mi piacerebbe molto raccontarvi», dice Diderot, «a mo' d'esempio, come un attore e sua moglie, che si odiavano, sostenevano in teatro una scena di teneri amanti appassionati. Mai prima d'allora questi due attori erano parsi interpretare con tanta forza le proprie parti, mai dal palcoscenico avevano suscitato un applauso tanto lungo di palchi e platea. Decine di volte interrompemmo quella scena con battimani e grida d'entusiasmo. Era la terza scena del IV atto di *Le Dépit amoureux* di Molière». E oltre Diderot riporta un dialogo fra l'attore e l'attrice, ch'egli definisce scena doppia: una scena tra amanti e una scena tra consorti. Qui la scena della dichiarazione d'amore s'intesse con la scena di un litigio domestico, e in quest'intreccio Diderot vede la migliore dimostrazione di quanto sia nel giusto.

Come già detto, la concezione di Diderot si basa sui fatti, e in questo sta la sua forza, il suo significato non transitorio per una futura teoria scientifica della creazione artistica attoriale. Ma esistono anche fatti d'indole opposta, fatti che d'altronde non confutano minimamente Diderot. Questi fatti consistono in ciò, che esiste realmente anche un altro sistema di recitazione e un'altra natura delle emozioni vissute dall'attore sulla scena. E se ne ha una testimonianza prendendo un esempio a noi vicino, ovvero tutta la pratica scenica della scuola di Stanislavskij.

Questa contraddizione, irresolubile per la psicologia astratta stante la sua impostazione metafisica della questione, può essere risolta se la si approccia dal punto di vista dialettico.

Abbiamo già detto che la nuova tendenza pone il problema della psicologia attoriale come problema di psicologia concreta. In questo caso il ricercatore cessa di farsi guidare dalle leggi eterne e immutabili della natura delle emozioni vissute dall'attore sulla scena e assume come guida le leggi storiche delle diverse forme e sistemi di recitazione teatrale. È per questo che nella confutazione del paradosso di Diderot che troviamo in molti psicologi, lascia pur sempre traccia il tentativo di risolvere la questione su un piano assoluto, irrelativo alla forma storica concreta del teatro la cui psicologia stiamo considerando. D'altronde, premessa fondamentale di qualsiasi ricerca storicamente orientata entro quest'ambito è l'idea che la psicologia dell'attore esprime l'ideologia sociale della sua epoca e che essa, nel processo di evoluzione storica dell'uomo, è mutata esattamente come sono mutate le forme

esteriori del teatro, il suo stile e il suo contenuto. La psicologia dell'attore del teatro di Stanislavskij si differenzia dalla psicologia dell'attore dell'epoca di Sofocle in misura assai maggiore di quanto l'edificio teatrale moderno non sia diverso dall'anfiteatro dell'antichità.

La psicologia dell'attore è una categoria non biologica, ma storica e di classe. È in quest'unico principio che si esprime il pensiero centrale per tutte le nuove ricerche, pensiero che determina l'approccio alla psicologia concreta dell'attore. Ne consegue che non sono le norme biologiche a definire in prima battuta l'indole delle emozioni vissute dall'attore sulla scena. Queste emozioni sono parte di una complessa attività di creazione artistica che ha una determinata funzione sociale e classista, storicamente determinata da tutto lo stato dell'evoluzione spirituale dell'epoca e della classe, e pertanto le leggi secondo cui le passioni s'intrecciano, le leggi in base alle quali i sentimenti della parte (*rol'*) s'intessono e riverberano con i sentimenti dell'attore debbono essere determinate innanzi tutto sul piano di una psicologia storica, e non naturalistica, biologica. Soltanto dopo questa risoluzione può sorgere la questione di come, dal punto di vista delle normatività biologiche della psiche, sia possibile questa o quella forma storica della recitazione attoriale. Dunque, a determinare direttamente le emozioni vissute dall'attore sulla scena non è la natura delle passioni umane; essa si limita a racchiudere le potenzialità d'insorgenza di molteplici forme, le più variegata e incostanti, d'incarnazione (*voploščenie*) scenica delle figurazioni (*obraz*) artistiche.

Riconoscendo la natura storica del problema che ci interessa, giungiamo con ciò stesso alla conclusione che ci troviamo di fronte a un problema che si basa sotto un duplice riguardo sulle premesse sociologiche allo studio del teatro.

In prima battuta, come ogni fenomeno psichico concreto, la recitazione dell'attore rappresenta una parte di un'attività socio-psicologica che dev'essere studiata e definita innanzi tutto nel corpo del tutto a cui essa appartiene. Bisogna palesare la funzione della recitazione scenica in una data epoca per una data classe, le tendenze fondamentali da cui dipende l'influsso dell'attore sullo spettatore e, di conseguenza, determinare la natura sociale della forma teatrale nel corpo della quale date emozioni vissute sulla scena possono ricevere una spiegazione concreta.

In secondo luogo, qualora si riconosca il carattere storico di questo problema, prendendo in esame le emozioni vissute dall'attore intraprendiamo con ciò stesso un discorso non tanto sul contesto psicologico-individuale, quanto su quello socio-psicologico entro cui esse sono incluse. Le emozioni vissute dall'attore, secondo una felice locuzione tedesca, non sono tanto un sentimento dell'«io», quanto un sentimento del «noi». L'attore costruisce sulla scena sensazioni, sentimenti o emozioni [*emocija*] che diventano emozioni (*emocija*) di tutta la sala teatrale. Prima di essere divenute oggetto d'incarnazione (*voploščenie*) attoriale, esse hanno ricevuto una forma letteraria, si sono librate nell'aria, nella coscienza sociale.

L'angoscia delle *Tre sorelle* čechoviane, ricostruita sulla scena dagli attori del Teatro d'Arte, diventa un'emozione di tutta la sala perché, in larga misura, essa dette una forma cristallizzata agli stati d'animo di estesi settori sociali per i quali la sua espressione scenica fu uno strumento di presa di coscienza e di reinterpretazione di se stessi.

Alla luce dei principi sopra esposti diventa chiaro quale portata possa avere la ricognizione della propria recitazione da parte degli attori.

Il primo punto a cui perveniamo è la constatazione del significato limitato di questo materiale. Da questo punto di vista, il riconoscimento da parte dell'attore delle proprie sensazioni, i dati della sua autoosservazione e di come sente il proprio stato d'animo (*samočuvstvie*), non vengono a perdere eccessivo significato nello studio della psicologia dell'attore, ma cessano di essere fonte unica e universale del giudizio sulla sua natura. Questi dati mostrano come l'attore abbia coscienza delle proprie emozioni (*emocija*), quale sia il rapporto tra queste e la struttura della sua personalità; e tuttavia essi non ci rivelano tutta la reale pienezza della natura di quelle emozioni (*emocija*). Ci troviamo dunque di fronte a un materiale fattuale meramente parziale, che illumina il problema entro un unico scorcio: quello dell'autocoscienza dell'attore. Per estrarre da questo materiale tutto il suo significato scientifico, dobbiamo comprendere la porzione che esso rappresenta nel sistema del tutto a cui appartiene. Dobbiamo comprendere la psicologia di questo o quell'attore in tutto il suo complesso di condizionamenti concreti, storici e sociali: allora ci si farà chiaro e comprensibile il nesso normativo tra una data forma dell'emozione vissuta in scena e il contenuto sociale che, tramite quell'emozione vissuta dall'attore, viene trasmessa agli spettatori in sala.

Non si può dimenticare che le emozioni (*emocija*) dell'attore, in quanto fatto d'arte, esorbitano dalla sua personalità, costituendo una parte del dialogo emozionale (*emocional'nyj*) tra l'attore e il pubblico. Le emozioni (*emocija*) dell'attore saggianno ciò che Frédéric Paulhan definisce con espressione azzeccata «felice trasformazione dei sentimenti». Diventano comprensibili solo se le si include nel più ampio sistema socio-psicologico di cui costituiscono una parte. In questo senso non si può separare l'indole dell'emozione vissuta dall'attore in scena, presa nel suo lato formale, da quel contenuto concreto che si compone del contenuto della sua figurazione scenica (*sceničeskij obraz*), dell'atteggiamento e interesse per questa figurazione del personaggio (*obraz*), del significato socio-psicologico della funzione che adempie nel caso in questione l'emozione vissuta dall'attore. Diciamo che le emozioni vissute da un attore che cerchi di deridere un certo ordine di figure (*obraz*) psicologiche e quotidiane, e quelle vissute da un attore che si sforzi di fare un'apologia delle stesse figure, saranno ovviamente diverse.

Qui arriviamo a toccare un momento psicologico straordinariamente importante: il fatto che non sia stato chiarito ha fornito il pretesto, secondo noi, a tutta una serie di equivoci riguardanti il problema che ci interessa. Ad esempio, la maggioranza di coloro che hanno scritto sul sistema di Stanislavskij ne hanno identificato la parte

psicologica con i compiti stilistici a cui inizialmente servi; in altri termini, hanno identificato il sistema di Stanislavskij con la sua prassi teatrale. Vero è che ogni prassi teatrale è espressione concreta di un dato sistema, ma essa non ne esaurisce tutto il contenuto, e da quel sistema possono scaturire anche molte altre espressioni concrete; la prassi teatrale non rende il sistema in tutta la sua ampiezza. Un passo verso la separazione del sistema dalla sua espressione concreta fu compiuto da E. V. Vachtangov, le cui aspirazioni stilistiche furono tanto nettamente distinte dall'iniziale naturalismo del Teatro d'Arte, e che nonpertanto concepì il proprio sistema come applicazione delle idee fondamentali di Stanislavskij a nuovi compiti stilistici.

Se ne ha una dimostrazione considerando il lavoro compiuto da Vachtangov sull'allestimento di *Principessa Turandot*. Volendo rendere dalla scena non solo il contenuto della fiaba, ma il proprio atteggiamento contemporaneo verso di essa, la propria ironia, il proprio sorriso «diretto al contenuto tragico della fiaba», Vachtangov costruì un nuovo contenuto della pièce.

Della storia di quell'allestimento B. E. Zachava ci racconta una cosa importante: «Durante le prime prove Vachtangov utilizzò il procedimento seguente. Egli propose agli interpreti di recitare non le parti indicate dal testo della pièce, ma quella di altrettanti attori italiani che recitassero quelle parti [...]. Per esempio, all'attrice che doveva interpretare la parte di Adelma, egli propose di recitare non Adelma, ma un'attrice italiana che recitasse Adelma. Fantasticò sul tema, immaginando che l'attrice fosse la moglie del direttore della compagnia e l'amante del primattore, che indossasse delle scarpe rotte, che le stessero larghe e quando camminava glie ne uscissero i calcagni, che le strusciassero per terra a mo' di ciabatte, e così via. Un'altra attrice, che recitava Zelima, venne fuori che fosse una scansafatiche, che non avesse voglia di recitare, e non lo nascondesse affatto al pubblico (voleva andare a dormire)».

Vediamo dunque che Vachtangov prende il contenuto che la pièce gli dà direttamente e lo cambia, ma nella forma della sua estrinsecazione egli poggia sullo stesso fondamento su cui si basa il sistema di Stanislavskij: Stanislavskij insegnava a trovare sulla scena la verità dei sentimenti, la giustificazione interiore di qualsiasi forma scenica di comportamento.

«La giustificazione interiore, esigenza fondamentale di Stanislavskij», dice Zachava, «resta come prima una delle esigenze fondamentali di Vachtangov, solo che il contenuto stesso di questi sentimenti in Vachtangov è assolutamente diverso da Stanislavskij [...]. Anche se i sentimenti adesso erano diventati altri, se essi richiedevano altri strumenti d'espressione teatrale, la loro verità era, e sempre invariabilmente sarà, il fondamento dell'unico terreno su cui possano crescere i fiori di un'arte autenticamente grande».

Possiamo così vedere come la tecnica interiore di Stanislavskij, il suo naturalismo dell'anima, si pongano al servizio di compiti stilistici completamente diversi, e

in un certo senso finanche contrapposti, a quelli cui servivano all'inizio della sua evoluzione. Possiamo vedere come un determinato contenuto imponga una forma teatrale nuova, come un sistema risulti assai più ampio della sua contingente applicazione concreta.

Per questo le ricognizioni della propria recitazione da parte degli attori, specialmente se sommariamente composte da generalizzazioni della propria esperienza personale e pertanto assai multiforme, ricognizioni che non tengano conto di tutto quel contenuto la cui forma d'incarnazione (*voploščenie*) è l'emozione attoriale (*emocija*), non sono capaci di spiegare di per sé il proprio carattere e la propria natura. Per spiegarla bisogna andare oltre i confini dell'emozione vissuta direttamente dall'attore. Purtroppo quest'autentico e ragguardevole paradosso di tutta la psicologia sino a oggi non è stato abbastanza assimilato da tutta una serie di tendenze. Per spiegare e capire l'emozione vissuta bisogna andare oltre i suoi confini, bisogna dimenticarla per un attimo, astrarsene.

La stessa cosa si può dire riguardo alla psicologia dell'attore. Se l'emozione vissuta dall'attore fosse un mondo chiuso e integro a sé stante, allora sarebbe naturale cercare le leggi che governano quel mondo esclusivamente nella sua sfera, nell'analisi della sua composizione, nella descrizione meticolosa dei suoi rilievi. Ma se l'emozione vissuta dall'attore si distingue da quella esperita nella consueta esistenza quotidiana perché fa parte di un sistema completamente diverso, allora bisogna cercarne la spiegazione nelle leggi che reggono la struttura di questo sistema.

In conclusione vorremmo fare un breve cenno al mutamento che sta attraversando nella nuova psicologia il vecchio paradosso dell'attore. Allo stato attuale della nostra scienza siamo ancora lontani dalla soluzione di questo paradosso, ma siamo ormai prossimi a impostarlo correttamente come problema schiettamente scientifico. Come abbiamo visto, l'essenza della questione, che è parsa paradossale a tutti coloro che ne hanno scritto, sta nel rapporto tra l'emozione (*emocija*) di un personaggio (*rol'*), creata tramite artificio, e l'emozione (*emocija*) naturale, vissuta, reale, dell'attore che recita la parte di quel personaggio. Noi pensiamo che una soluzione di questo problema sia possibile qualora si tenga conto di due momenti ugualmente importanti per una sua corretta interpretazione.

Il primo consiste in ciò che dichiara Stanislavskij nella sua nota tesi sulla involontarietà dell'arte. Al sentimento non si possono dare ordini, dice Stanislavskij. Non disponiamo di un potere immediato sul sentimento del genere di quello che ci consente di dominare il movimento o il processo associativo. Ma se il sentimento «non si può suscitare [...] in modo volontario e diretto, lo si può sempre stanare qualora ci si rivolga a ciò che va più soggetto al nostro potere, ovvero le rappresentazioni». E in effetti tutte le ricerche psicofisiologiche contemporanee sulle emozioni (*emocija*) mostrano come la via per padroneggiarle, e di conseguenza il modo per suscitare volontariamente e creare artificiosamente nuove emozioni, non

solchi il terreno dell'ingerenza diretta della nostra volontà nella sfera delle sensazioni, come avviene invece nell'ambito del pensiero e del movimento.

Questa via è assai più tortuosa, e come dice giustamente Stanislavskij, più che al suscitare il sentimento che ci serve, è simile allo stanarlo. Solo indirettamente, costruendo un sistema articolato di rappresentazioni, concetti e figurazioni (*obrazy*) che siano composte anche da una certa emozione, possiamo suscitare anche i sentimenti che ci servono, e con ciò stesso conferire un colorito psicologico originale a tutto quel sistema nel suo complesso e alla sua espressione esteriore. «Questi sentimenti», dice Stanislavskij, «non sono affatto quelli che l'attore vive nella propria esistenza». Si tratta piuttosto di sentimenti e concetti che, depurati di tutto ciò che è superfluo, sono generalizzati, privati del proprio carattere astratto.

Come dice giustamente L. Ja. Gurevič, se essi sono passati attraverso un processo di messa in forma artistica, tutta una serie di segni li distingueranno dalle corrispondenti emozioni (*emocii*) che si provano nella vita. In questo senso concordiamo con Gurevič quando afferma che la soluzione del problema, quale si trova esposto in dispute assai prolungate e persistenti, «non sta nel mezzo tra due estremi, ma su un altro piano, che ci consente di vedere l'oggetto da un nuovo punto di osservazione». Questo nuovo punto di vista ci è imposto sia dalla mole di documenti sulla questione della creazione scenica che si sono accumulati nel corso del tempo e dalle testimonianze degli attori-creatori stessi, sia dalle ricerche condotte nell'ultimo decennio dalla psicologia scientifica.

Ma questo è solo un aspetto della questione. L'altro sta nel fatto che non appena si traspone il paradosso dell'attore sul terreno della psicologia concreta, esso sopprime una serie di problemi irrisolti che in precedenza ne costituivano il contenuto, e al loro posto ne propone di nuovi, stavolta fertili, risolvibili e in grado di spingere il ricercatore su nuovi sentieri. Da questo punto di vista ogni sistema contingente di recitazione attoriale soggiace non a una spiegazione biologico-estetica che sia data una volta per tutte, ma a una delucidazione concreto-psicologica e storicamente cangiante; al posto di un paradosso dell'attore dato una volta per tutte, in ogni epoca e popolo, si ergono al nostro cospetto una serie di paradossi storici, ciascuno inerente agli attori di un dato ambiente e di un'epoca data. Il paradosso dell'attore si converte così nello studio dello sviluppo storico dell'emozione (*emocija*) umana e della sua espressione concreta nei diversi stadi della vita sociale.

La psicologia insegna che le emozioni non rappresentano un'eccezione rispetto agli altri fenomeni della nostra vita interiore. Come ogni altra funzione psichica, le emozioni non permangono nella stessa relazione in cui sono date inizialmente in forza dell'organizzazione biologica della psiche. Nel processo della vita sociale i sentimenti evolvono e dissolvono quei nessi precedenti; le emozioni (*emocija*) intrecciano nuovi rapporti con altri elementi della vita interiore; sorgono nuovi sistemi, nuovi strati di funzioni psichiche, si formano unità di ordine superiore entro cui dominano speciali normatività, interdipendenze, forme speciali di relazione e

Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore

movimento. Studiare il regime e le relazioni delle affezioni costituisce il principale compito della psicologia scientifica, giacché non nelle emozioni (*emocija*) prese in forma isolata, ma nei nessi che le riuniscono con sistemi psicologici più complessi sta la soluzione del paradosso dell'attore. Questo soluzione, com'è già possibile prevedere, condurrà i ricercatori a una posizione di fondamentale importanza per tutta la psicologia dell'attore. Ciò che vive l'attore, le sue emozioni (*emocija*), non ci si presentano come funzioni della sua personale vita interiore, ma come fenomeno provvisto di un senso sociale oggettivo e di una valenza che funge da gradino di transizione dalla psicologia all'ideologia.

Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica

L'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij

Edoardo Giovanni Carlotti

Il saggio *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, redatto nel 1932 e pubblicato nel 1936,¹ a due anni dalla morte dell'autore, costituisce un ideale tentativo di prosecuzione delle ricerche e degli studi di Vygotskij sui problemi connessi alla psicologia dell'arte, che lo scienziato sovietico aveva ampiamente trattato nell'omonima monografia, nata come dissertazione dottorale ma data alle stampe soltanto dopo il 1956, sulla base di un manoscritto presumibilmente incompleto.²

Nella *Psicologia dell'arte*, che si configura come la stadio provvisoriamente conclusivo di un percorso decennale, originato da uno studio dell'*Amleto* shakespeariano,³ l'argomento teatrale occupa uno spazio limitato della trattazione, ed è affrontato sul piano della letteratura drammatica e non in relazione alla scena e all'attore, quantunque sia esplicita l'ammissione, nel decimo capitolo, che l'analisi di un testo teatrale è in grado di rivelare solo «per metà»⁴ ciò di cui compone l'espressione artistica in questione.

Nella stessa occasione, Vygotskij introduce un riferimento all'oggetto del saggio qui presentato per la prima volta in traduzione italiana, utilizzando alcune delle citazioni dal *Paradoxe* diderotiano che ne formeranno il nucleo centrale. Sviluppando la propria interpretazione del concetto di catarsi che – come viene specificato – è esclusivamente una definizione provvisoria e funzionale di un fenomeno psicologi-

¹ Lo scritto costituisce l'epilogo del volume di P. M. Jakobson, *Psichologija sceničeskich čuvstv aktëra*, Moskva 1936, pp. 197-211.

² La seconda edizione, sulla quale sono condotte le traduzioni in lingua occidentale di cui disponiamo, integra infatti la prima in base al manoscritto annotato che Vygotskij aveva affidato a Ejzenštejn, ritrovato negli archivi del regista. Cfr. L. S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, pref. di A. B. Leontjev [Leont'ev], note e commento di V. Vs. Ivanov, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 371. D'ora innanzi semplicemente PA.

³ Come l'autore stesso si premura di specificare nella premessa, il volume riprende in parte lavori già pubblicati, complessivamente realizzati nell'ottica della «ricerca di una via d'uscita dai vacillanti confini del soggettivismo» sia per la psicologia che per l'estetica, con l'obiettivo di muovere i passi verso «una conoscenza sperimentale e materialisticamente esatta negli àmbiti dell'una e dell'altra» (PA, p. 21).

⁴ PA, p. 320.

co peculiare all'esperienza estetica, senza alcuna velleità di proporre una delucidazione del senso che esso assumeva nella *Poetica* aristotelica, lo psicologo suggeriva che la duplicità dell'emozione dell'attore, così come era esemplificata dal *philosophe* nel suo celebre dialogo, se opportunamente indagata, potesse fornire elementi importanti per avvalorare la tesi che l'effetto catartico dell'arte è essenzialmente quanto risulta dalla percezione di una evidente e deliberata contraddizione tra la forma e il contenuto dell'opera.

Tale tesi – fulcro della *pars construens* della *Psicologia dell'arte* – è argomentata, principalmente in ambito letterario, secondo un procedimento di graduale ascesa dall'elementare al complesso, in prosa come in versi, successivamente su fiabe, racconti, romanzi e drammi, con una particolare e necessaria attenzione ai rapporti che le diverse forme utilizzate intrattengono con il contenuto e che, ciascuna nel suo specifico caso, evidenziano come l'elaborazione artistica si appunti principalmente sulla ricombinazione dei dati accessibili all'esperienza ordinaria della realtà, al fine di suscitare la percezione di un contrasto tra la tonalità emozionale del materiale e quella della forma attraverso cui esso viene elaborato.⁵

I dati dell'esperienza ordinaria possono infatti essere sottoposti, in sede di elaborazione artistica, a varie modalità di ricombinazione, che possono riguardare, nelle specifiche occorrenze, più tipi di relazione, sia sintattici che logici, da quello tra gli eventi nello spazio e nel tempo a quello tra i diversi elementi del linguaggio, secondo possibilità di riordinamento pressoché illimitate, per giungere alla provata efficacia, in termini di reazione emozionale, della «contraddizione [...] fra la costruzione della forma artistica e il contenuto».⁶

È inevitabile, a questo proposito, rimandare direttamente ai modelli operativi che Vygotskij propone, dettagliatamente, negli esempi che compongono il nucleo “sperimentale” della sua metodologia, segnalando comunque che il suo approccio alla materia artistica, se da una parte si rivela consapevole e aggiornato sugli sviluppi contemporanei della critica letteraria (in particolare il formalismo), dall'altra poggia su una conoscenza approfondita della psicologia positivista e post-positivista, nonché della psicanalisi, benché la direzione del suo percorso si precisi proprio in virtù delle carenze che individua, di volta in volta, nei diversi sistemi interpretativi.⁷

⁵ La terminologia che Vygotskij sceglie di utilizzare è quella formalistica, per cui *fabula* indica «il materiale soggiacente all'opera d'arte», mentre *soggetto* va a designare l'elaborazione formale. «Siamo dunque in diritto di porre la *fabula* su uno stesso piano con qualunque altro materiale di costruzione artistica. Per il racconto, la *fabula* è la stessa cosa che le parole per il verso, le note per la musica; è quello che sono, di per sé, i colori per il pittore, le linee per il disegnatore, e così via. Il soggetto, a sua volta, è per il racconto quello che è la poesia per il verso, per la musica la melodia, per la pittura il quadro, per la grafica un determinato disegno» (PA, pp. 206-207).

⁶ PA, p. 295.

⁷ In particolare, i capitoli II, III e IV sono rispettivamente dedicati alla critica della scuola di Potebnja – con la sua «teoria dell'immaginatività» –, del formalismo e della psicanalisi. Nei primi due casi, la

Nel complesso, il carattere fondamentale che distanzia il suo metodo da tali sistemi, si potrebbe dire, è il relativismo o, più esattamente, il rifiuto di accogliere in termini assoluti i concetti di «emozione», «sentimento», «forma», «inconscio», e – in fin dei conti – di «coscienza», per utilizzarli solo dopo averli posti in relazione dialettica su precise basi storico-culturali. Nessuno dei concetti appena elencati assume, nel suo discorso, una prospettiva naturalistica o intellettual-idealistica per acquisire, invece, la condizione di plesso fenomenico variabile e mutevole che si manifesta alla convergenza di precisi fattori sociali e culturali, da evidenziare nella prospettiva adeguata.

Tra i concetti sopra enumerati, l'introduzione di quello di «forma» risente sia della centralità che esso naturalmente riveste per la scuola formalista, sia della sua elaborazione a opera della psicologia della *Gestalt*, sulle cui ricerche Vygotskij fonda la sua critica di chi asserisce la supremazia della forma sul materiale,⁸ suggerendo la necessità di dirigere l'attenzione sul problema della «x», dell'incognita che permetterebbe una definizione dell'arte in quanto tale e in quanto distinta «dal resto del mondo».⁹

In questo senso, la direzione da intraprendere non può che puntare verso la peculiarità sostanziale dell'esperienza estetica, cioè il suo manifestarsi in termini di un'opposizione di emozioni contrastanti che, in ultima analisi, corrisponde al conflitto tra forma e materia nell'opera d'arte.

Se l'emozione, nell'esperienza della realtà esterna, si manifesta consuetamente come reazione a uno stimolo e sull'esterno deve scaricarsi, al fine di ristabilire l'equilibrio omeostatico dell'organismo, nell'esperienza dell'arte la compresenza di emozioni conflittuali non induce all'espressione motoria – del resto impossibile – di reazioni antitetiche, ma al reciproco annullamento.

L'annullamento delle emozioni conflittuali è così il risultato della contraddizione tra forma e contenuto:

ricerca dei dati oggettivi nel contenuto o nella forma artistica senza un'adeguata teoria psicologica dell'arte (nella quale si tenga conto delle trasformazioni storico-culturali della gamma di emozioni e sentimenti cui l'elaborazione artistica attinge) impedisce un'analisi completa del problema; la teoria psicanalitica, dal suo canto, trascura la dimensione socio-psicologica riducendo le ragioni della produzione artistica ai conflitti della vita individuale e inconscia: «L'arte come inconscio è soltanto un problema; l'arte come soluzione sociale dell'inconscio – eccone la più probabile risposta» (PA, p. 126).

⁸ Per confutare l'asserzione che la semplice percezione della forma costituisca un fatto estetico, Vygotskij riporta gli studi di Wolfgang Köhler, che indicavano come anche agli animali potesse essere impartito un addestramento basato su principi formali (Cfr. PA, pp. 90-91).

⁹ Cfr. J. P. Fróis, *Introductory Note to "Contemporary Psychology and Art: Toward a Debate" by Lev S. Vygotsky*, «Journal of Aesthetic Education», 45, 1, 2011, pp. 107-117, che riporta la traduzione di un articolo pubblicato in due parti in «Sovetskoe Iskusstvo» (8, 1927, pp. 5-8; 9, 1928, pp. 5-7), dove sono ripresi e sintetizzati alcuni temi centrali di *Psicologia dell'arte*.

Si potrebbe dire che il fondamento della reazione estetica è costituito dalle emozioni suscitate dall'arte, da noi vissute con intensità e come pienamente reali, ma tali per natura da trovare sfogo in quell'attività fantastica, che l'arte esige ogni volta da noi per essere appercepita. Grazie a questa scarica centrale, viene straordinariamente frenata e soffocata la parte motoria dell'emozione, rivolta all'esterno, e noi cominciamo ad aver l'impressione di star sperimentando dei sentimenti, che sono puramente illusori. Su tale unità del sentimento e della fantasia poggia precisamente l'arte in ogni sua forma. La caratteristica che le inerisce più intimamente è che essa, suscitando in noi emozioni contrariamente orientate, trattiene, grazie al principio dell'antitesi, l'espressione motoria dell'emozione e, dando luogo all'incontro di impulsi opposti, distrugge le emozioni del contenuto, le emozioni della forma, e conduce allo scoppio, alla scarica di energia nervosa.

In questa trasformazione delle emozioni, nel loro autobruciamento, nella reazione esplosiva che porta alla scarica di quelle emozioni, che ivi stesso erano state suscitate, consiste la catarsi della reazione estetica.¹⁰

Alla contraddizione tra forma e contenuto corrisponde la duplice e antitetica reazione che ciascuna delle componenti dell'opera d'arte, in base alle proprie caratteristiche, stimola in chi ne fruisce, senza differenziazione di specifici mezzi espressivi: nella visione di Vygotskij, il termine «arte» comprende ogni espressione estetica, dalla letteratura alla musica, dalla pittura al teatro ecc. Se volessimo ridurre a formula ciò che identifica il fenomeno artistico, probabilmente dovremmo individuarne gli elementi appunto nella peculiare dialettica di forma e contenuto, come risultato di un atto creativo in séguito al quale gli elementi pertinenti all'esperienza ordinaria della realtà sono consapevolmente ricombinati e ridisposti tramite una tecnica operativa che mira, innanzitutto, a produrre un'esperienza del mondo distinta da quella comune e consueta.

Ciò che, nella *Psicologia dell'arte*, viene denominato «catarsi», per indicare l'annichilamento dell'espressione motoria dell'emozione, che invece non si verifica di norma nell'esperienza ordinaria, designa una condizione psicologica affatto peculiare, il cui attraversamento non si esplicita in un "nulla di fatto" – come potrebbe apparire a un primo sguardo – ma comporta conseguenze che, nel lungo termine, hanno la qualità di momenti di un percorso educativo, se intendiamo «educazione» come «un certo mutamento a lunga scadenza del nostro comportamento e del nostro organismo».¹¹

Infatti, sebbene l'espressione motoria dell'emozione sia annullata dal contrastante orientamento di impulsi discordi, ciò non significa che la sua trasformazione in una «scarica centrale», ovvero corticale, non abbia una dimensione prettamente organica, così che l'azione dell'arte debba essere ricercata altrove, introducendo magari elementi alternativi ai metodi riconosciuti dell'analisi psicologica del comportamento umano.

¹⁰ PA, p. 295.

¹¹ PA, p. 344.

D'altra parte – o forse a maggior ragione – la dimensione organica non è esclusivamente una questione individuale, ma è soggetta, nella sua “plasticità” a un costante processo dialettico che coinvolge natura, cultura e società, tanto che le modificazioni del comportamento individuale – perché è, in fondo, esattamente questa la risultante del processo – non possono essere debitamente analizzate senza prendere in considerazione le diverse componenti che intervengono a realizzarle.

In termini psicologici, e specialmente secondo l'approccio vygotskijano, l'esperienza dell'emozione è un aspetto fondamentale del processo di modificazione organica, dato che sulle emozioni si basa la possibilità dell'organismo di ristabilire l'equilibrio omeostatico, condizione essenziale della sopravvivenza individuale; allo stesso tempo, quantunque le emozioni siano manifestazioni fisiche caratterizzate da invarianti psicofisiologiche specifiche, non sembra sostenibile – nell'ambito di un pensiero che non è, ovviamente, limitato ai temi esposti nella *Psicologia dell'arte* – affrontarle come fenomeno a carattere assoluto e univoco, da una parte ammettendone l'invarianza a prescindere dalle circostanze storico-culturali, dall'altra presupponendo una stretta corrispondenza tra sintomi e qualità dell'emozione, ovvero individuando un equivalente psichico univoco per la comparsa di determinati segni fisici oggettivamente rilevabili.¹²

Impostando tale equazione, sensazione, emozione e sentimento assumerebbero un'identità di fatto tramite cui la validità epistemologica dell'indagine soggettiva e introspettiva sarebbe infirmata, e con essa la ricerca sulla varietà dei contenuti psichici connessi a sintomatologie fisiche analoghe; ammettendo l'invarianza del fenomeno, si ipotizzerebbe, invece, l'irrilevanza di fattori ambientali e culturali per l'espressione e la percezione delle emozioni: entrambi questi assunti sono però destinati a orientare la ricerca empirica nella direzione esclusiva della loro conferma, rivelando un errore metodologico di base.

Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore sembra risentire in misura notevole degli studi di Vygotskij sull'emozione più di quelli sull'arte, ma in realtà trae elementi da entrambe queste linee della sua psicologia sintetizzandoli in rapporto alla peculiarità dell'oggetto d'indagine.

Il quadro generale entro il quale s'inserisce l'articolo – pubblicato, si ricorda, come epilogo di un volume altrui dedicato alla “psicologia dei sentimenti dell'attore sulla scena”¹³ – non lascia inavvertito un certo sentore di urgenza dinanzi all'obbligo di giungere rapidamente alla definizione adeguata di ciò che inizia a essere comunemente indicato con l'espressione “psicologia dell'attore” ed è segnato dalla

¹² Sono questi i punti sui quali Vygotskij insiste particolarmente nella sua critica all'ipotesi James-Lange, che viene puntualmente discussa nel postumo e incompiuto *Učenie ob emocijach* (“Teorie sulle emozioni”, la cui redazione era stata iniziata nel 1931) pubblicato in Unione Sovietica nel 1984. Facciamo qui riferimento all'edizione francese *Théorie des émotions. Étude historico-psychologique*, trad. di N. Zavialoff e C. Saunier, L'Harmattan, Paris 1998.

¹³ Cfr. *supra*, nota 1.

concomitanza di due approcci empirici al problema, entrambi caratterizzati da un intento alla generalizzazione non sostenuto da sufficienti basi teoriche per affrontare correttamente una «questione assolutamente nuova e pressoché non studiata». Come la sezione introduttiva dello scritto esplicita chiaramente, le «ricerche psicotecniche» – condotte nell'ottica di una programmazione delle professioni secondo test attitudinali – si rivolgono all'individuazione di particolari combinazioni di qualità psicologiche e utilizzano i dati ricavati senza concentrarsi sulla specificità del lavoro attoriale, mentre ciò che sorge dalla ricerca impostata a partire dalla pedagogia attoriale tende invece ad assolutizzare i dati che vengono via via raccolti nelle particolari situazioni, senza inglobarli nel quadro di un approccio psicologico generale. Si tratta, in breve, di due prospettive che si fondano su metodologie empiriche nelle quali è evidente la carenza di una struttura teorica in grado di individuare e distinguere peculiarità e generalità dei fenomeni.

La novità della questione intorno alla creazione artistica attoriale, una volta che la materia è affrontata alla luce della psicologia moderna, risiede invece nell'adozione di un'ottica che non può trascurarne la modalità di formulazione, così come si presentava nell'esposizione del *Paradoxe* diderotiano, che la cristallizzava in una precisa fase del suo sviluppo storico, mirando a comprenderne l'«essenza» sotto la guida dello «stupore ingenuo che sorge al cospetto di un fenomeno psicologico nuovo».

In una nuova fase culturale, però, l'impostazione del problema deve necessariamente essere corretta in alcuni suoi punti e, mantenendo costante una salda presa sui fatti – ciò che Vygotskij individua come significativo nell'approccio del *philosophe* –, deve procedere in direzione di una riconsiderazione storica degli elementi che compongono il nucleo del problema stesso.

In tale direzione, è necessario innanzitutto concordare con l'assunto – centrale nel *Paradoxe* – che ogni manifestazione della passione sulla scena da parte dell'attore non si sottrae al suo carattere di componente costitutiva di un sistema di «declamazione» (“rappresentazione” o “interpretazione” attoriale o, se vogliamo, anche “recitazione”) che deve strutturarsi armonicamente sulla disposizione precisa delle sue unità; conseguentemente – ma implicitamente – ogni sistema non può prescindere, nella scelta e nella disposizione delle parti che lo compongono, dal contesto storico-sociale in cui va a consolidarsi.

Trarre tale conseguenza dall'assunto sarebbe un'operazione impropria se la psicologia dell'attore venisse considerata una categoria biologica, ovvero se il plesso costituito da *sensazioni*, *sentimenti* ed *emozioni* fosse riportato nei termini assoluti della manifestazione di un fenomeno naturale, affrancato dalle eventuali variazioni della sua significazione che possono essere intervenute in concomitanza con il succedersi dei mutamenti storico-culturali e dei relativi processi di condizionamento.

Dal punto di vista generale, il plesso appena menzionato – da cui, eventualmente, potremmo eliminare il termine «sensazione», una volta assegnata a esso una qualità

esclusivamente e oggettivamente fisica, di percezione di un singolo sintomo che può tuttavia essere la componente di stati psichici diversi – non può non essere soggetto a varianti innescate dal contesto entro il quale la sua manifestazione avviene e quale essa è motivata: in termini più concreti, l'emozione della paura – e il sentimento che ne deriva come percezione – può essere innescata da una situazione che il costume di un'epoca può ritenere pericolosa e quello di un'altra no; tanto più, dal punto di vista scenico, tale plesso deve conformarsi secondo un quadro comportamentale coerente, capace di trasmettere allo spettatore gli stimoli adeguati all'emozione che si vuole suscitare.

L'eventuale eliminazione del termine «sensazione», però, costituisce un espediente metodologico che ci condurrebbe in una posizione affatto distante dall'ottica con la quale Vygotskij affronta tale problematica nel suo aspetto psicologico generale, dal momento che introdurrebbe un elemento «cartesiano» in un discorso che si fonda proprio sulla critica al cartesianesimo implicito nella «teoria delle emozioni» nota come ipotesi James-Lange, e che era il riferimento della ricerca psicologica dell'epoca.

Nel già citato studio sulle emozioni (*Učenie ob emocijach*), di cui lo psicologo sovietico aveva iniziato la redazione nel 1931, il punto qualificante delle obiezioni alla teoria parallelamente e indipendentemente elaborata dallo psicologo statunitense e dal neurologo danese risiede precisamente nell'individuazione di un'impostazione cartesiana del problema, che entrambi gli autori avevano mancato di rilevare, pervenendo a una valutazione dell'esperienza emozionale che, in ultima analisi, andava ricalcando quella espressa a suo tempo dal filosofo francese nelle *Passions de l'âme*.

Come è stato rilevato, l'opera incompiuta di Vygotskij insiste sull'aspetto cognitivo dell'emozione, in una prospettiva che, fatte salve le debite differenze, può essere giudicata affine a quella indicata da Antonio Damasio nell'*Errore di Cartesio* e nei suoi volumi successivi, ove peraltro – e parallelamente – l'orizzonte filosofico dello studio neuropsicologico si delinea attraverso l'opposizione tra Descartes e Spinoza.¹⁴

Diversamente da Damasio, che imposta a fini metodologici una differenziazione precisa tra *feeling* ed *emotion*,¹⁵ cioè tra ciò che in italiano è reso rispettivamente

¹⁴ In effetti, uno dei possibili titoli del lavoro vygotskijano successivamente edito come *Učenie ob emocijach* rimandava direttamente alle “teorie di Cartesio e Spinoza sulle passioni alla luce della neuropsicologia contemporanea”. Cfr. N. Zavaloff, *Actualité et perspectives de la notion vygotskijenne du transformisme*, ivi, p. 8, ove è messo in evidenza che l'opposizione tra i sistemi di Cartesio e Spinoza è l'orizzonte di riferimento anche del lavoro di Damasio, a partire da *L'errore di Cartesio*.

¹⁵ Il modello di differenziazione proposto da Antonio Damasio e accolto in ambito neuroscientifico, pone che *feeling* (cioè sentimento) implichi (o, forse meglio, sia) la coscienza dell'*emotion*. Cfr. A. R. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza*, Adelphi, Milano 2003, in particolare ai capp. 2 e 3, dove la differenziazione è esposta in termini assai dettagliati, anche se – ovviamente – essa ricompare con frequenza

te con «sentimento» ed «emozione» (e, nella traduzione qui pubblicata, i corrispondenti russi *čuvstvo* e *emocija*), lo psicologo sovietico preferisce trasferire la questione su un piano più ampio, che comprende una dimensione collettiva.

Tale trasferimento è immediatamente giustificato quando il campo specifico d'indagine è la modalità di espressione del plesso fenomenico nelle condizioni tecniche dell'arte performativa, per cui «[l]'attore costruisce sulla scena sensazioni, sentimenti o emozioni che diventano emozioni di tutta la sala teatrale», innescando una cascata di reazioni che non possono essere analizzate senza introdurre elementi di carattere sociale e culturale, tramite cui sorgono ulteriori interrogativi. Ciò che è prodotto da un processo artificiale di creazione artistica, acquisisce un aspetto nuovo, si trasforma, passando dall'attore allo spettatore – e su questo nessuno dovrebbe nutrire dubbi – ma rimane immutato rispetto al contenuto? Il plesso che si manifesta in termini (almeno) visivi e uditivi nell'azione dell'attore ha la stessa qualità di ciò che sperimenta lo spettatore, anche se il fenomeno che si verifica in quest'ultimo non partecipa della stessa evidenza sensoriale?

Nel caso in questione, un ulteriore termine fa ingresso nel contesto dell'argomentazione e attraverso un percorso che, per la verità, parrebbe abbastanza tortuoso, cioè dalla psicologia generale alla pedagogia attoriale, per ritornare alla psicologia generale transitando qui attraverso la psicologia dell'attore. Il termine è il «famigerato»¹⁶ *pereživanie*, che sappiamo essersi trasformato in «reviviscenza» nella vulgata stanislavskijana nostrana, e attraverso una serie di passaggi che probabilmente trovano la loro origine nell'impiego congiunto, a opera di Ribot, delle espressioni «memoire affective» e «revivescence», e la conseguente deduzione che il regista li avesse direttamente tratti da tale fonte per introdurli come elementi del proprio sistema in formazione.¹⁷

Ora, se è vero che Stanislavskij cita direttamente Ribot come pioniere nell'ipotizzare l'esistenza di una memoria collegata alla dimensione emozionale, è anche vero che tale riferimento appare esclusivamente strumentale, come un semplice artificio per delucidare per affinità il senso del suo impiego in termini di pedagogia attoriale, e non come ammissione dell'applicazione di una teoria psicologica al proprio lavoro.¹⁸ Vygotskij, infatti, dal punto di vista di chi non può trascurare una

nelle opere divulgative del neurologo. È doveroso aggiungere che tale differenziazione ha la sua efficacia operativa nel settore dei *consciousness studies*, a cui i neuroscienziati hanno iniziato a dedicarsi soltanto a partire da quella che è stata definita come «seconda generazione», cioè grosso modo dai lavori apparsi nell'ultimo ventennio.

¹⁶ Cfr. *supra*, *Avvertenza del traduttore*. Devo a Massimo Lenzi un minuzioso ragguaglio sulle difficoltà che comporta la resa del termine in una lingua diversa dal russo, e sui possibili fraintendimenti che può ingenerare una sua traduzione che non contempi la ricchezza concettuale originale.

¹⁷ La possibile fonte è Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments*, Alcan, Paris 1896, pp. 162-163.

¹⁸ Cfr. E. Bentley, *Who Was Ribot? Or: Did Stanislavsky Know Any Psychology?*, «TDR», 7, 2, 1962, pp. 127-129.

profonda conoscenza della psicologia scientifica francese dei decenni precedenti (Ribot, Binet, Paulhan ecc.), i cui studi sono frequentemente citati nella sua ricerca, parla di «nesso più o meno casuale [...] tra il sistema di Stanislavskij e il sistema psicologico di Théodule Ribot».

Questo nesso – qualunque sia la sua importanza sostanziale – è certamente presente nel concetto di memoria affettiva o emozionale, ma difficilmente può essere esteso a *pereživanie*, che è un infinito sostantivato di uso comune nella lingua russa, dove va a indicare una condizione in cui emozione ed esperienza possono alternativamente costituire soggetto e attributo dell'espressione che potrebbe essere ricavata in sede di traduzione.¹⁹

Vygotskij, dal canto suo, riprenderà il termine secondo un'ottica più generale in studi successivi,²⁰ ma lo utilizza qui in senso specifico: l'espressione «*sceničeskoe pereživanie aktëra*» vale «emozioni vissute dall'attore sulla scena» come anche «vita scenica dell'attore» o «quello che l'attore vive in scena»,²¹ che definisce una condizione peculiare una determinata situazione, che non può essere analizzata secondo una dimensione esclusivamente biologica, che è definita invece ricettacolo di tutte «le potenzialità d'insorgenza» di ciò che può essere “incarnato” o “figurato” sulla scena, in una dialettica costante per cui “incarnazione” e “figurazione”²²

¹⁹ Nelle lingue attraverso cui si sono principalmente diffuse le opere di Stanislavskij, il termine non ha ovviamente mancato di suscitare perplessità ai traduttori; per quanto concerne la Francia: «Un terme essentiel qui soulève beaucoup d'interrogations est celui de *pereživanie*. C'est un concept essentiel pour Stanislavskij pour qui il constitue l'essence même de l'art, de la création artistique. Embarrassé, le traducteur français propose le *revivre* (Gourfinkel), *l'expérience émotionnelle*, *l'art de vivre son rôle* (Janvier) ou même *l'éprouvance* (Néron). Faute de mieux on recourt à l'emprunt, c'est-à-dire au terme *pereživanie*, qu'il reviendra aux utilisateurs, et en particulier aux acteurs, de nourrir de leur expérience personnelle» (G. Abensour, *Stanislavskij et les autres: nouveaux éclairages*, «Revue des études slaves», 72, 3-4, 2000, p. 586). In inglese, le traduzioni di Jean Benedetti utilizzano sistematicamente *experience*, esponendolo alle critiche di chi vi vede trascurato l'aspetto emozionale del fenomeno. E. Reynolds Hapgood, che lo aveva preceduto, faceva invece ricorso a espressioni più varie che evidenziavano tale aspetto. Cfr. *The Routledge Companion to Stanislavsky*, a cura di R. Andrew White, Routledge, New York 2014, p. 197.

²⁰ Secondo P. Smagorinsky, «Shortly before his death, Vygotsky adapted the Russian term *perezhivanie*, possibly from Stanislavsky, to account for the central role of affect in framing and interpreting human experience» (*Vygotsky's Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perezhivanie*, «Mind, Culture, and Activity», 18, 2011, p. 336). In questo senso, la resa inglese più frequente è *emotional experience*. «In fact, Vygotsky's Russian word *pereživanie*, besides experience, also has the English “emotion” or “feeling” as equivalents, so that the English translation of Vygotsky uses “emotional experience” to translate the term» (W.-M. Roth-A. Jornet, *Towards a Theory of Experience*, «Science Education», 98, 1, 2014, p. 108).

²¹ Cfr. *supra*, *Avvertenza del traduttore*.

²² Entrambe le traduzioni italiane di questi termini possono dare adito a fraintendimenti: *voploščenie* (che spesso è reso con *immedesimazione* in italiano) è più vicino all'*embodiment* anglosassone, che peraltro è attualmente un termine di largo uso in filosofia e nelle scienze cognitive. Su *obraz*, che assume un significato specifico nell'ambito dell'arte performativa, Massimo Lenzi precisa che si tratta

costituiscono rispettivamente metodologia ed esito del processo di elaborazione formale di un contenuto che, quantunque sia emozionale, si qualifica e acquisisce efficacia comunicativa solo a livello storico e sociale. Lo utilizza, cioè, per indicare una modalità dell'interazione tra elementi biologici ed elementi cognitivi nel plesso composto da sensazioni, sentimenti ed emozioni che l'attore «costruisce» e sperimenta attraverso il proprio corpo-mente sulla scena.

Pereživanie contiene infatti l'emozione, in quanto aspetto integrante di ogni esperienza, ma non ciò non implica l'esclusione di elementi di elaborazione cognitiva, tanto che nel saggio il termine è utilizzato in sede di discussione della qualità specifica di ciò che l'attore prova sulla scena, individuato come un fenomeno di natura formale, attraverso cui si verifica la trasmissione di un contenuto che non è univocamente definito dai segni visibili e udibili di una data sintomatologia fisica ma, in uno dei passi più densi, è descritto come frutto della composizione di più elementi, nell'ordine: il «contenuto» della «figurazione scenica», l'«atteggiamento e interesse» per la figurazione stessa, il «significato socio-psicologico» funzionale che *pereživanie*, come esperienza dell'attore, assume nel dato caso.

La trasmissione del contenuto non si esplica perciò secondo le modalità del contagio, per cui un contenuto emozionale è trasferito dal soggetto-attore al soggetto-spettatore in base alla percezione automatica di segni significativi, ma il processo si sviluppa sull'interrelazione di variabili più complesse, che esorbitano la dimensione individuale e sono a buon diritto gli elementi da cui non può prescindere l'elaborazione artistica. Così in *pereživanie* è implicato non «tanto un sentimento dell'«io», quanto un sentimento del «noi»», giacché non può evitare di situarsi all'intersezione tra la coscienza individuale e la coscienza collettiva, se deve essere strumento di trasmissione di qualsivoglia genere di contenuto. Come dire che l'elaborazione formale, in relazione a un dato contenuto, è sempre un processo psico-sociologico.

In aggiunta, un altro aspetto di non scarsa importanza concerne la sovrapposizione di forma a forma e di contenuto a contenuto che è caratteristica dell'arte del teatro, e non può non implicare un rapporto dialettico impostato su tre termini invece che su due, dato che il materiale originario ha attraversato un primo processo di elaborazione che lo ha trasformato in un nuovo materiale su cui intervenire.

di una «parola che, stando comunemente a designare “immagine”, “figura”, quando si parla di teatro corrisponde a un concetto grosso modo intermedio fra quello di “personaggio” (che comunque l'*obraz* comprende), in quanto struttura letterario-drammaturgica fissata nel “testo” una volta per tutte, e il suo virtuale *ispolnenie*, ovvero “esecuzione” (letteralmente “integrazione”), momento meramente scenico, e dunque di per sé “fissabile” solo in forme relative e instabili. Semplificando, si può dire che l'uso corrente del termine *obraz* mostra come nella critica teatrale russa sia sempre stato implicito il concetto che la creazione del “personaggio” è compito della scena, e in primo luogo dell'attore» (M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, p. 6).

Queste considerazioni non possono che condurre a segnalare l'incompletezza di qualsiasi sistema psicologico che voglia utilizzare i dati dell'esperienza soggettiva dell'attore senza che essa sia analizzata in base ai parametri relativi alla condizione storico-culturale in cui il soggetto si trova a operare, giacché le sue emozioni sulla scena sono significative relativamente all'epoca e all'ambiente in cui esse trovano una forma efficace di trasmissione; e sono emozioni di una duplice sostanza, che corrono sui binari paralleli del ruolo e dell'interprete.

Il riferimento al sistema di Stanislavskij – e, più avanti, al suo utilizzo da parte Vachtangov – riferito alla fase precedente all'adozione del “metodo delle azioni fisiche”, contribuisce ad anticipare l'eventuale insorgenza di un equivoco circa l'elaborazione stilistica dell'emozione da parte dell'attore, ovvero che la tinta paradossale del problema diderotiano possa scolorire se l'interpretazione presume un distacco dalla “natura” del personaggio, come ad esempio nei casi di caricature apertamente derisorie e, comunque, di premeditata soppressione della dimensione realistica.²³

L'adozione di uno specifico stile, miri esso alla rappresentazione realistica o sia invece deliberatamente convenzionale, non è infatti una caratteristica da indagare alla ricerca di una soluzione – ovviamente incompleta – del paradosso, poiché il compito dell'attore, nel suo complesso, non muta col mutare delle tendenze in voga, ma deve svilupparsi in base alla variazione di parametri che l'adozione di un certo stile presuppone: «contenuto» della «figurazione scenica», «atteggiamento e interesse» per la figurazione stessa e «significato socio-psicologico» funzionale del *pereživanie* nella specifica occasione, restano comunque gli elementi di cui si compone la comunicazione col pubblico (e che ne garantiscono la partecipazione).

In ogni caso, l'attore è chiamato a mettersi alla ricerca dei sentimenti appropriati alla situazione da interpretare, e che sono sempre sentimenti diversi da quelli vissuti nell'esistenza ordinaria – come conferma Stanislavskij citato attraverso L. Ja. Gurevič – in quanto sottoposti a un processo di elaborazione, o meglio di «messa in forma artistica», che li depura «di tutto ciò che è superfluo», riproponendoli come generalizzazioni.

Potrebbe apparire sorprendente che tale processo di generalizzazione abbia come risultato l'eliminazione del «carattere astratto» che i «sentimenti e concetti» percepiti ed espressi dall'attore altrimenti mostrerebbero, ma la nostra sorpresa è destinata a stemperarsi se individuiamo il piano della concretezza non tanto nella

²³ L'argomento era stato toccato in precedenza, quando il punto riguardava l'inverosimiglianza dell'ipotesi che il *pereživanie* dell'attore dovesse essere immutata sia quando l'interpretazione contasse note d'ironia nei confronti del personaggio, sia quando, invece, il tono fosse indiscutibilmente apologetico. In effetti, considerare questa eventualità mina, in linea generale, ogni teoria emozionalistica della creazione attoriale, ed è uno dei passaggi in cui, ad esempio, il ragionamento di Rémond de Sainte-Albine palesa la sua debolezza. Cfr. E. G. Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza “teatrale”. L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014, pp. 120-132 e 178.

autenticità biologica del segno espressivo, quanto nella sua efficacia comunicativa all'interno di un definito contesto storico-culturale.

In altre parole, «sentimenti e concetti» implicano l'attraversamento di uno stadio in cui i segni caratteristici dell'emozione perdono ogni tratto di casualità per selezione e distillazione in una forma generale e coerente; nella *Psicologia dell'arte*, Vygotskij aveva già individuato questa qualità della creazione artistica erigendola a norma:

Allo stesso modo che un artista, dipingendo un albero, non lo ricalca in tutti i particolari, e non potrebbe, anche volendo, tracciarne ogni foglia distintamente, bensì ne dà quando una sommaria, generica impressione di macchia, quando alcune foglie isolate, appunto così lo scrittore, trascogliendo degli avvenimenti solo quelli che gli sono utili, rielabora e ristruttura da cima a fondo il materiale della vita. [...]

Blok ha formulato magnificamente questa norma della creazione artistica in un suo poema, quando contrappone, da un lato:

La vita è senza inizio e senza fine:
dietro a noi tutti sta in agguato il caso ...

e dall'altro:

Cancella tutti i tratti casuali,
e te ne accorgerai se il mondo è bello!²⁴

Trasponendo queste considerazioni sul piano specifico della creazione artistica attoriale, a cui è dedicato il saggio, è immediato rilevarne la congruenza con l'argomentazione che Diderot aveva utilizzato nel *Paradoxe*, nonché l'affinità di impostazione con alcuni momenti salienti della riflessione teatrologica, non soltanto occidentale;²⁵ tuttavia, rispetto ai suoi più o meno lontani antecedenti, lo psico-

²⁴ PA, p. 224. La citazione interna proviene dalla prima strofe del prologo di *Vozmezdje* (La nemesi) di Aleksandr Blok, che riportiamo nella versione italiana di Cesare G. De Michelis: «La vita è senza inizio e senza fine. / Tutti ci coglie di sorpresa il Caso. / Su di noi sta un'oscurità invincibile, / o lo splendore del volto Divino. / Ma tu, o artista, credi fermamente / in fini e inizi. Devi sapere / dove ci spiano inferno e paradiso. / A te è concesso, con imperturbabile / misura, misurare ciò che vedi. / Il tuo sguardo sia forte e sereno. / Cancella i lineamenti occasionali, / e tu vedrai com'è stupendo il mondo» (A. Blok, *La nemesi*, Einaudi, Torino 1980, p. 13).

²⁵ Il riferimento è sia ad Abhinavagupta, il commentatore śivaíta del *Nāṅyaśāstra*, che nel X-XI secolo postulava la necessità della generalizzazione degli elementi inerenti alla rappresentazione attoriale affinché l'esperienza estetica, o *rasa*, potesse effettivamente essere sperimentata dallo spettatore teatrale, sia a G.H. Lewes, che aveva insistito particolarmente sulla necessità dell'attore di distillare i segni dell'emozione da rappresentare in «simboli» universalmente riconoscibili, e comunque soggetti a una elaborazione in conformità alle specifiche «condizioni tecniche della rappresentazione». Cfr. E. G. Carloti, *Teorie e visioni* cit., pp. 18-28 e 220-237. Mentre nel primo caso la distanza storico-culturale non può ritenersi altrimenti che incolmabile (tanto più che, negli anni in cui scrive Vygotskij,

logo russo-sovietico sviluppa il proprio discorso concentrando l'attenzione su ciò che la sua epoca e il suo contesto culturale non potevano fare a meno di suggerirgli: da una parte, la sostanziale invarianza e indipendenza del lavoro proprio dell'attore dal mutamento di stili, poetiche ed estetiche della scena; dall'altra, la varietà dell'espressione attoriale in concomitanza con gli stessi mutamenti, da cui dipende in misura essenziale.

Allo stesso tempo, le tendenze della ricerca psicofisiologica In Russia e Unione Sovietica (e qui è opportuno ricordare che gli studi di Vygotskij sono stati lo stimolo per la nascita della neuropsicologia, che si è sviluppata sotto l'impulso di A. R. Lurija e A. B. Leont'ev, collaboratori dello psicologo intorno agli anni Trenta), nella particolare temperie post-rivoluzionaria, costituivano un terreno fertile per approfondire l'indagine sul rapporto corpo-mente in termini nuovi, e con la prospettiva esplicita di giungere a una «rifusione dell'uomo».

Il ruolo dell'arte, in questa prospettiva, viene giudicato essenziale, dato che anziché essere «un semplice ornamento della vita», essa «è un'eminente concentrazione di tutti i processi biologici e sociali dell'individuo nella vita associata, e un mezzo per ristabilire l'equilibrio tra l'uomo e il mondo, nei più critici e responsabili momenti della vita»²⁶ e, in quanto tale, il plesso di trasformazioni e mutamenti nello sviluppo individuale collettivo.

Nell'explicit di *Psicologia dell'arte*, l'atmosfera febbrile dei primi anni Venti ispira un afflato dai toni profetici su impensati panorami futuri:

Non è possibile neanche immaginare quale sarà, in questa rifusione dell'uomo, la funzione che l'arte sarà chiamata a esplicare, e quali forze, che già nel nostro organismo sussistono, ma che non sono ancora in attività, saranno da essa chiamate alla formazione dell'uomo nuovo. Una sola cosa è fuor di dubbio: ed è che, in quel processo, spetterà all'arte pronunciare la più autorevole e più decisiva parola. Senza una nuova arte, non si avrà un uomo nuovo. E le possibilità, nell'avvenire, sono per l'arte altrettanto irriducibili a previsioni e calcoli anticipati, quanto per la stessa vita: secondo la parola di Spinoza: «Ciò di cui il Corpo è capace, nessuno mai lo ha ancora definito».²⁷

L'argomentazione e l'esito dello scritto sulla creazione artistica dell'attore è segnata sia dalla specificità della questione, sia dalla fase di contrazione che avevano subito, all'epoca, le prospettive aperte dalla Rivoluzione d'Ottobre; tuttavia, anche

l'opera di Abhinavagupta non era disponibile in lingue diverse dal sanscrito – e in gran parte rimaneva nello stato di manoscritto), nel caso di G.H. Lewes si verifica invece una curiosa concomitanza di circostanze, dato che le opere psico-fisiologiche del britannico erano state tradotte in Russia e si riporta che avessero esercitato un influsso notevole su Pavlov, da cui studi prende le mosse lo sviluppo della psicologia in Russia e Unione Sovietica.

²⁶ PA, p. 352.

²⁷ PA, pp. 353-353.

sulla scorta delle esperienze di Stanislavskij e dei proscrittori del suo lavoro, che cominciavano a essere diffuse oltre l'ambito specifico del teatro, il problema paradossale dell'emozione dell'attore sulla scena viene a essere individuato come uno dei nodi qualificanti di una ricerca che, poggiando su auspicabili studi ulteriori in merito, non debba rimanere confinata entro il settore degli studi di estetica, ma indichi nuove direttrici alla psicologia scientifica generale per una definizione più completa delle interrelazioni tra le dimensioni biologica e socio-culturale.

L'incompiuto studio sulle emozioni che era stato intrapreso intorno agli anni Trenta, e nel quale si sviluppa una rigorosa dimostrazione dell'impostazione cartesiana della teoria organicista (o periferica) di James-Lange, anticipa che la questione della «riproduzione scenica delle emozioni» sarebbe stata in séguito utilizzata come ulteriore argomento di confutazione di tale teoria;²⁸ purtroppo, la trattazione si interrompe prima che esso sia introdotto. La modalità dell'eventuale utilizzo può, al momento, essere solo oggetto di congetture; non dovrebbe essere però inverosimile supporre che in tale occasione sarebbe stato il fulcro stesso del paradosso diderotiano a fornirgli gli elementi per sottolineare le debolezze dell'ipotesi organicista.

In ogni caso, ciò non sarebbe forse stato sufficiente per sciogliere il paradosso, un compito per il quale si propone tuttora l'esigenza di raccogliere evidenze fattuali appropriate: ciò non toglie che la questione non fosse stata all'epoca già impostata secondo una metodologia che non pare superata dai recenti progressi scientifici, ma anzi si accorda sensibilmente con essi.

²⁸ Cfr. *Théorie des émotions* cit., pp. 182, dove Vygotskij evidenzia la difficoltà che William James trova nel giustificare la propria teoria di fronte all'evidenza empirica che alcuni attori si rivelano capaci di dissociare sintomi e sentimento dell'emozione.

Lupòroom: per una drammaturgia delle mutande

Intervista a Paolo Gubello

Vincenza Di Vita

V. Di Vita: Di recente nelle sale cinematografiche è stato proiettato *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone tratto da tre episodi di *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, che mettono in luce il punto di vista dei prepotenti. Ma la passione per la fiaba e per il suo adattamento, in ambito teatrale, che favorisca l'attenzione per i cattivi e ne faccia la sua forza, ispira da qualche anno anche Paolo Gubello, tra gli altri. *Lupòroom* fin dal titolo si rivela interessante e ironico riferimento a *Cappuccetto Rosso*. Ma esattamente a cosa si riferisce, questa *pièce* che sembra inneggiare ai cattivi? Da quali precedenti letterari o da quali linguaggi prende spunto?

P. Gubello: *Lupòroom* è uno spettacolo ispirato alla fiaba di Cappuccetto Rosso. La passione per le fiabe nasce grazie alla mia esperienza nel teatro ragazzi e alle collaborazioni come attore negli spettacoli di Michelangelo Campanale (*La storia di Hansel e Gretel*, *Cenerentola Across The Universe* e *La Bella Addormentata*) e di Antonio Viganò (*Lezioni d'amore: studio per un Barbablù*). Da queste esperienze, prendono vita la profonda passione per le fiabe in generale e l'interesse particolare per i cattivi. È tipico degli attori esserne attratti, preferendoli ai personaggi buoni, perché il cattivo incuriosisce e spinge a una bramosa indagine sull'origine del male. Nella fiaba di Barbablù, questi è un novello sposo che si deve assentare per un po' dal suo castello. Così raccomanda alla moglie, di badare alla casa, di divertirsi e di non entrare in una stanza. La donna promette, ma poi disobbedisce scoprendo che nella stanza proibita vi sono i cadaveri di altre sette donne, le precedenti mogli di quello che è ora suo marito. Se è vero che Barbablù è un assassino, è anche vero che tutte le sue donne lo hanno tradito; e che forse è questa frustrazione ad aver logorato il suo senno. Questo è il ragionamento che abbiamo sviluppato per lo spettacolo di Viganò; è nata così la voglia di raccontare una storia che parlasse dell'uomo e di quelle sue insicurezze che, se sollecitate, possono condurlo a esiti tragici. La fiaba di *Cappuccetto Rosso*, letta privilegiando il punto di vista del lupo, è un'occasione per parlare della solitudine dell'uomo contemporaneo, del rapporto con la propria identità e con il genere femminile. I ruoli in società

sembrano essersi scambiati così come le ossessioni. È la donna che ha in mano le redini della seduzione, la sua immagine sempre più da *femme fatale* mette in soggezione il maschio. L'ansia per un incontro con una donna è il tema dell'improvvisazione su cui è stato costruito l'intero spettacolo. Fonte di ispirazione, a tal proposito, è stato il film *Taxi Driver*, con Robert De Niro, diretto da Martin Scorsese (1976). In una scena del film, il protagonista, un tassista di New York, al suo primo appuntamento con una donna la porta a vedere un film porno. Non lo fa per provocarla, allontanarla o per una perversione. È un gesto autentico, e lui non riesce a capire cosa ci possa essere di offensivo nella propria azione. L'ha portata nel suo mondo; era quanto di meglio potesse offrirle. Un'azione pianificata in modo innocente che risulta però, agli occhi della donna, ripugnante; in altri termini, si tratta di un gesto d'amore che appare violento e folle. "Cattivo" è un giudizio che non tiene conto delle circostanze che portano un individuo a compiere un'azione criminosa. "Colpevole" è un termine diverso da cattivo. Stando dalla parte del lupo, è inevitabile diventarne l'avvocato difensore. Con questo spettacolo, non cerchiamo di assolverlo, ma solo di fare emergere le eventuali giustificazioni al suo comportamento, senza giudicarlo.

V. Di Vita: In questo spettacolo colpisce la resa, per così dire, "ferina" in cui si attualizza un tema come quello del femminicidio. Ma perché proprio questa vicenda potrebbe esemplificare tale caratterizzazione?

P. Gubello: La storia è nota. Una bambina che veste sempre una mantellina dal cappuccio rosso, viene incaricata dalla mamma di portare la focaccia alla nonna malata. Per poter raggiungere la casa della nonna però dovrà attraversare il bosco, perciò la mamma le raccomanda di "stare attenta al lupo". L'incontro con il pericoloso animale avviene mentre la bambina si è attardata a raccogliere i fiori sul sentiero. Il lupo le chiede dove è diretta e, saputa la destinazione, finge di congedarla, dirigendosi in realtà velocemente a casa della nonna. Intrufolatosi con l'inganno nell'abitazione, divora la vecchia, si traveste indossando la sua camicia da notte e attende l'arrivo di Cappuccetto Rosso. Quando la bimba arriva, il lupo, da attore navigato, interpreta il ruolo della nonna, oramai digerita, camuffandone la voce. Cappuccetto Rosso incredibilmente crede alla farsa, ma il dubbio che quell'animale peloso non sia sua nonna l'assale. Purtroppo però non avrà il tempo di smascherarlo e sarà mangiata "in un sol boccone". La particolarità che differenzia la storia dalla maggior parte delle altre fiabe è l'assenza di un lieto fine. La figura del cacciatore/salvatore non è presente nell'originaria versione di Perrault. Il tentativo di rendere meno ombroso il racconto con l'arrivo improvviso di un cacciatore che sventra il lupo facendo uscire dal suo stomaco sane, salve e sorridenti le sue vittime, appare poco verosimile e alquanto forzato. La storia deve finire male, perché il suo intento è quello di spaventare

le ragazze in età adolescenziale (il cappuccio rosso è un riferimento al ciclo mestruale) e ammonirle a non fidarsi delle *avances* di uomini, anche se cortesi e di bell'aspetto, pronti a divorarle. È un racconto dall'inequivocabile metafora sessuale, che contrappone all'innocenza della donna vergine, la brutalità dell'uomo maturo. C'è innocenza, paura, ma anche attrazione, erotismo e malizia nel famoso dialogo finale del "Che occhi grandi che hai!". Come può infatti Cappuccetto Rosso confondere il lupo con la nonna? La conclusione è che si tratti di un gioco erotico in cui il carnefice vince sulla sua preda. Esplicitando la metafora, l'uomo riesce con l'inganno a possedere la donna che da parte sua non fa nulla per sfuggire al raggio. Ad aprire inediti scenari drammaturgici è stata la possibile tipologia di lupo. Abbiamo supposto che si trattasse di un lupo omega, un lupo solitario che abbia incontrato sola nel bosco un'affascinante donna vestita di rosso, togliamo al lupo la maschera metaforica della fiaba e sveliamo le sue fattezze umane, mantenendo sempre, date le affinità sociali del branco con la comunità antropica, il parallelismo con l'animale. Trasliamo infine le caratteristiche del lupo omega all'uomo e ritorniamo alla domanda chiave che ha scatenato l'immaginario sul perché non l'ha mangiata subito, nel bosco. Giungiamo alla conclusione che l'unica cosa che può frenare un lupo dall'uccidere immediatamente la sua preda è l'amore. Da qui l'idea di un lupo innamorato di Cappuccetto Rosso e la decisione di riscrivere la storia dalla sua prospettiva.

V. Di Vita: Troviamo il seguente scenario: un *lupo solitario* incontra una donna a un appuntamento al buio e le dichiara il suo amore. Il rifiuto della *signora in rosso* scatenerà la sua natura violenta che lo porterà a compiere quello che si può definire un omicidio passionale. C'è una dicotomia semiotica o dialogica in cui è possibile collocare lo sviluppo diacronico della vicenda teatrale?

P. Gubello: Il personaggio diviene un duplice individuo: uomo omega e uomo alfa, come per la consueta caratterizzazione e classificazione di cui è oggetto l'animale lupo nel suo comportamento con il branco. In prova, durante lo studio sul personaggio, abbiamo cercato di traslare le caratteristiche dal lupo omega all'uomo. Ne è uscito un uomo solitario, innamorato, timido, impacciato, sognatore, non dimenticando che il lupo omega, seppur anello sociale debole, conserva le sue innate caratteristiche di ferocia, in quanto figura capo del branco. Ciò ha portato a uno sdoppiamento di personalità del personaggio. Un lupo non dovrebbe pertanto mai innamorarsi, dovrebbe solo divorare, possedere. A ricordarglielo, il suo alter ego, un lupo alfa, prototipo di virilità, portavoce dell'istinto, che tenta di ricordare al lupo omega la filosofia machista del branco. Il nostro è un lupo alfa italoamericano, ispirato ai personaggi dei *gangster movie* diretti da Scorsese, ma allo stesso tempo è anche un lupo omega da commedia all'i-

taliana, romantico e perdente. Una volta chiaro il focus drammaturgico dello studio, è iniziata la ricerca di immagini e musiche che definissero le atmosfere in cui la vicenda avrebbe dovuto svolgersi. Il cerchio si è ristretto su materiale in grado di raccontare e trasmettere elementi di solitudine, rabbia, randagismo. A questo scopo siamo ricorsi alle canzoni rock anni Settanta. La riproduzione musicale di urla simili a ululati rende plausibile che lo spettacolo si apra con *Immigrant song* dei Led Zeppelin; per poi orientarsi sulla musica elettronica da night club con neon fumosi.

V. *Di Vita*: Quali sono stati i punti di riferimento per una riflessione sull'ambientazione della vicenda e la scelta delle scene coerentemente alla trasposizione testuale?

P. *Gubello*: Di grande ispirazione è stato il contributo della performer e fotografa Enrica Ciurli che a Istanbul, travestita da Cappuccetto Rosso si immortalava in pose bucoliche in allestimenti urbani e decadenti. «Tutti conosciamo la storia di Cappuccetto Rosso, o quasi – dichiara Ciurli – pur essendo adatta a essere narrata a un pubblico di bambini, in realtà stregano i suoi contenuti e i riferimenti occulti, camuffati con temi come violenza, cannibalismo e interpretazioni freudiane, riferimenti sessuali... [ma] vissero tutti felici e contenti! Alla richiesta di impersonare e mettere in scena attraverso la fotografia una fiaba così tortuosa e affascinante, ho immediatamente pensato di essere favorita dalla sorte. Vivevo in una delle città più favolose e incantate del mondo: Istanbul. Subito alla mente sono affiorate le parole di Orhan Pamuk che descrive la città quando mutava dentro, quasi fosse una favola dell'infanzia, la convinzione che Istanbul sia infinita e senza centro. Una città magica nella quale, appunto, le favole possono confondersi e fondersi con la realtà. Tra la casa di Cappuccetto Rosso e quella della nonna c'è il regno del lupo, fatta di sentieri e scorciatoie, così come vagabondando per le strade di Istanbul, fra case dai colori fiabeschi e dalle forme più estrose, si percepisce un sottile confine tra splendore e degrado che produce in essa un contrasto folgorante. La realtà della città è complessa, è un insieme di molte altre città. Indubbia e determinata è stata la scelta di realizzare gli scatti fotografici in una zona di Istanbul ricca di storia, ma soprattutto una zona lontana dall'industria del turismo. Scelta che ha rafforzato notevolmente l'intensità delle immagini. Immersa fra strade centenarie, fra case ottomane colorate e circondata da furbi gitani che con le loro risate, battute incomprensibili, raki e vodka, hanno contribuito a vivacizzare la scena. Spero che le fotografie abbiano in qualche modo suggerito e stimolato impressioni. Così come Istanbul luogo di primi amori e ultimi riti ha sedotto, per sempre, la mia percezione della realtà.» La suggestione derivante dagli scatti permette che emerga una innocenza decontestualizzata, perduta in uno scenario metropolita-

no, disordinato, che puzza d'alcool. Abbiamo intravisto in questo il colore del racconto, il rosso di un vino scadente. La percezione che volevamo trasmettere è che tutto dovesse accadere, come dice Enrica, tra splendore e degrado. Con un tale immaginario abbiamo dunque proceduto alla stesura dei testi. Il tema per una primissima improvvisazione nella scrittura richiama il tema legato a un delirio lessicale post-sbornia, un nonsense che racconta uno stato d'animo. Prima delle prove in sala, nessun testo era stato selezionato come potenzialmente coerente col personaggio del lupo. Durante il lavoro, con la definizione delle azioni e del personaggio, il testo originario è ritornato a galla quasi autonomamente, attingendo a una memoria inconscia composta di metafore. Il comico tentativo di rispettare le regole grammaticali, strumento necessario al lupo per fare una buona impressione al primo appuntamento, tornerà utile al personaggio per esprimere concetti profondi, quali per esempio: «Tu credi negli apostrofi? Io nelle congiunzioni avversative! Credo che aprano un mondo ma... siamo troppo poco in confidenza per svelarti cosa c'è al di là del ma...». L'elemento grammaticale si rivelerà un sintomo di paranoica nevrosi per il protagonista, caratteristica principale del suo linguaggio e della sua personalità e fungerà da richiamo drammaturgico in tutti i passaggi dello spettacolo.

V. Di Vita: “Room” definisce una “stanza”, una “camera”, ma ricorda anche il fonema della desinenza latina che reca un significato di genitivo partitivo; com'è avvenuta questa scelta? È possibile che già dal titolo ci sia, in effetti, una precisa intenzione, volta a conferire un ambiguo significato anche alla tipologia del genere drammaturgico rappresentato, scandito dai capitoli e collocato nella “drammaturgia delle mutande”.

P. Gubello: “Lupòroom” è la stanza del lupo. Moquette verde macchiata, sudicio richiamo al verde prato del bosco, televisore sempre acceso, una videocamera, delle videocassette, un manichino con gambe di donna, giocattoli made in China, una poltrona marrone anni Settanta, qualche copia del fumetto Dylan Dog, e tante bottigliette di liquore di quelle che si vincono sparando al luna park nelle feste di paese. Questo è il kit di sopravvivenza del lupo, le consolazioni che lo fanno desistere dall'uscir fuori dalla sua tana. Se solo ci fosse anche una sola donna nella stanza il lupo, non avrebbe più bisogno di nulla per arredare il suo regno. Nell'allestimento scenico la videocamera costituisce un importante nodo drammaturgico. A suo modo, anche l'arrivo in scena della telecamera è stato un momento decisivo per lo sviluppo dello spettacolo perché, collegata al televisore in scena, ha creato un gioco, ha dato nuova linfa alla fase d'improvvisazione, permettendo di registrarsi dal vivo, far vedere filmati e simulare un doppiaggio cinematografico. Sono stati riportati nello spettacolo esempi di improvvisazioni poi tenute nel montaggio finale delle scene. La postazione video, composta

dalla telecamera e dal televisore, ha finito per diventare una colonna drammaturgica portante nella costruzione dello spettacolo. Creando, di fatto, un doppio fuoco visivo, il video è divenuto lo strumento per condurre lo spettatore nel flusso di coscienza del personaggio sulla scena, fuori dal naturalismo della stanza, attraverso un mezzo di comunicazione capace di sintetizzare le due identità del personaggio. Lo spazio scenico è quindi un rettangolo delimitato dalla moquette. Ai vertici si trovano diverse postazioni. Ai vertici alti si trova un mobiletto che sostiene la televisione e dalla parte opposta una poltrona in pelle: la zona relax. Sulla linea che congiunge i due estremi, le gambe di donna fissate su una struttura in ferro mobile, un vestito da Elvis Presley piegato, rappresentano la zona calda. Sul vertice basso destro, una borsa da mare piena di doni per Cappuccetto Rosso: un peluche a forma di cuore, un innaffiatoio giallo, una rosa smontabile di plastica. Il perimetro della moquette è pieno di bottigliette di alcolici, costituendo una zona bar. Il tutto in uno spazio claustrofobico di appena tre metri per due. Il genere si pone in un immaginario limite tra comico e tragico, tra passione e violenza, tra sogno e realtà in cui si sviluppano vicende e stati d'animo del cattivo. Per esplicitare i passaggi temporali, l'idea registica è stata di scandirli in capitoli, i cui titoli sono nascosti tra elementi scenografici e costumi, svelandosi improvvisamente nello svolgimento dell'azione teatrale. Ad esempio il capitolo intitolato "American Love Dream" è annunciato da una scritta paillettata a stelle e strisce cucita sulla parte posteriore di slip del lupo e si svela mentre il lupo, di spalle al pubblico, si sveste rimanendo con un altro paio di mutande. In scena il lupo sembra indossare solo un paio di mutande, ma durante la performance si scopre avere altre mutande sotto le mutande. Se i capitoli scandiscono la sequenza cronologica della storia, il cambio di mutande crea invece un cambio atmosfera. Le scritte dei capitoli e il cambio mutande sono soluzioni che creano un codice drammaturgico che ha lo scopo di guidare lo spettatore nel flusso di coscienza del protagonista, animato dal suo istinto primordiale di riproduzione.

La descrizione dello spettacolo

Riportiamo di seguito la scansione cronologica dei capitoli dello spettacolo con alcune battute esemplificative.

Primo capitolo. Lupòroom

Un uomo solo nella sua stanza. Per prepararsi all'appuntamento con una donna che si fa chiamare Cappuccetto Rosso, ha bisogno di un personal trainer. Citando le gerarchie dei lupi, il lupo omega riconosce la superiorità del lupo alfa tanto da

autocelebrarsi come suo alter ego. Un uomo-lupo alfa sa come sopravvivere in questo mondo e soprattutto come si conquista una donna.

Ehi tu! Sì, sto parlando con te! Di un po', hai un appuntamento? Ebbene sì? Ebbene sì?! E che cazzo significa "ebbene sì"? No zitto, zitto, stai zitto! È una domanda retorica. Te lo dico io che significa. Ebbene sì non significa un cazzo e se significa qualcosa significa che tu sai e io non so, ma che dovrei sapere. Ora, come faccio io a sapere se hai un appuntamento o no, eh! Mr. Ebbene Sì!

Cosa pensi prima di dire ebbene sì? No! Zitto, zitto! È una domanda retorica! Te lo dico io cosa pensi! Pensi: "Questo qui crede che non potrei mai avere un appuntamento!". E allora tu che fai? Gonfi il petto, prendi un respiro e dici: "Ebbene sì, ho un appuntamento!"

Ma tu, a me, non devi dimostrare niente, perché io credo in te, ho fiducia in te, io non ti sto sottovalutando, quindi se ti faccio una domanda rispondimi "sì" e basta!

Mettici il punto esclamativo se vuoi, lo preferisco!

Fallo seguire da un coglione se vuoi, "Sì coglione, ho un appuntamento!". Lo preferisco!

Ma non far precedere mai, dico mai, dico mai, sì da ebbene, va bene?

Ora, ti ripeto la domanda.. hai un appuntamento? Sì?Ok!

Con una donna? Ok!

Una bella figa? E come si chiama??

Cappuccetto Rosso? Cappuccetto Rosso?

E che cazzo di nome è Cappuccetto Rosso?

Perché, è un nome Cappuccetto Rosso?

Non mi sembra affatto un nome, non mi sembra affatto un cazzo di nome!

Inizia così lo spettacolo: lo spettatore vede sullo schermo di un televisore il volto di colui che poi si rivelerà essere l'alter ego del protagonista. La scrittura del monologo definito "ebbene sì" ha segnato il linguaggio e la psicologia del personaggio, caratterizzata da nevrosi grammaticali che si scatenano in tutti i passaggi drammaturgici fondamentali. Dopo la scena introduttiva, inizia il trainer di preparazione del lupo all'incontro con Cappuccetto Rosso. Innanzitutto si deodora senza preventivo lavaggio al ritmo di un valzer de *Il lago dei cigni* di Tchaikovsky, poi fa le prove d'approccio davanti allo specchio. Sfodera frasi a effetto e promesse d'amore eterno:

Tu credi negli apostrofi? Io nelle congiunzioni avversative! Credo che aprano un mondo ma [...] siamo troppo poco in confidenza per svelarti cosa c'è al di là del ma. Non sarò un fidanzatino che ti prende la mano, per il resto sarò di manica larga affinché tu ci possa trovare dentro l'asso. No, non è volgarità, la passione non ha accenti sull'ultima sillaba, ma solo colori accesi, gonne e tutù. Io vedo tutto rosso! Anche il mio pesciolino! Sposami, sposami, sposami!

Secondo capitolo. American love dream

Dopo il training esemplificato il lupo dà vita al suo sogno d'amore. È un sogno d'amore americano per essere precisi. Sogna di sposarsi a Las Vegas, vestito da Elvis. Ad aiutarlo in questa simulazione di matrimonio, troviamo un manichino di gambe di donna, coperto da una gonna rossa. Cappuccetto Rosso, non ha bisogno di un abito da sposa tradizionale, a Las Vegas si sposerebbe indossando il costume che l'ha resa così sensuale nelle fantasie del lupo. La marcia nuziale è *Are you lonesome tonight?* di Elvis Presley. Una fede nuziale, una giarrettiere rossa, che il lupo infila, richiamando il rito dello scambio d'anelli, dalla caviglia sino alla coscia del manichino, sono gesti simbolici. A questo punto non rimane che baciare la sposa, ma il lupo salta le tappe, solleva la gonna e simula direttamente la consumazione del rapporto nella prima notte di nozze. L'errore procedurale, viene subito sottolineato dall'alter ego che come un sergente di ferro, l'ammonisce, intimandogli di smetterla di fare l'amore con un manichino e decidersi a uscire e ad affrontare realmente la sua preda.

Ehi tu! Sì, sto parlando ancora con te...

Tu la sai la regola per non sbagliare un congiuntivo?

Esatto! Quando tu incontri un se, ti devi ricordare che dopo ci vanno tante esse, ma un sacco! Quante più esse trovi, più ce ne metti! Tipo.. potere! Fai il congiuntivo di potere! Prendi un se e lo fai seguire da tutte quelle cazzo di esse! Se potessi... Vedi amico, tu vivi nel congiuntivo. Tu vivi nel tempo della possibilità...

Terzo capitolo. I only wanto to be with you

Dopo l'esortazione del lupo alfa al povero e insicuro omega, il protagonista decide di andare all'appuntamento. La scena dell'incontro è d'ambigua definizione. Lascia allo spettatore la scelta tra una dimensione onirica e reale. Se da un lato è indubbio che il lupo si trovi ancora nella sua stanza, dall'altra parte vi è un cambio luci, un cambio di registro recitativo, meno paradossale e più serio (non vi è infatti alcuna metafora grammaticale questa volta) vi è una proiezione televisiva, che conduce su un'altra dimensione quella del flashback, secondo una precisa scelta registica. Mantenere invariata e invalicabile la dimensione della stanza del lupo, ma evadervi col pensiero, il ricordo, il sogno, l'allucinazione è questo lo scopo perseguito in questa parte. Niente viene mai veramente svelato. Il gioco registico e attoriale è quello di portare ogni situazione sull'orlo della tragedia, per poi ribaltarla un attimo prima che si compia, svelando una realtà grottesca. Per meglio spiegare il concetto andiamo avanti parallelamente con fiaba e spettacolo. Il lupo va all'appuntamento dicevamo, ma la sua proposta di una fuga d'amore viene rifiutata da Cappuccetto Rosso che ha già un impegno "dalla nonna". Questo è il passaggio drammaturgico fondamentale si è detto. È qui che il lupo

omega, non può più mascherare la propria natura. È il rifiuto d'amore a renderlo crudele. A sottolineare il passaggio troviamo un cambio di mutande, si passa dalle bianche firmate con paillette i cui colori richiamano la bandiera americana (*l'american love dream*), a un paio dal colore marrone da zozzo cliente di in uno zozzo albergo a ore. Il lupo decide di farla finita. Così impugna due pistole e se ne punta una alla tempia. Il gioco in questa scena è svelato sin dal principio. Le pistole sono chiaramente giocattolo. Ma tutto il resto, recitazione, luci e musica, con il brano *Tick of the Clock* dei Chromatics, spingono verso la direzione tragica. Perché il lupo nel suo mondo ci crede. E uccidersi con una pistola spara bolle è quello che la stanza piena di giochi gli consente di fare. Ma il fatto che sia un giocattolo non significa che puntarselo alla tempia sia un gesto meno tragico. La scena continua con una sparatorie di bolle di sapone che ha come obiettivo l'uccisione di tutti e di tutto. È questa una scena in perfetto stile *pulp*, ma con bolle di sapone al posto di proiettili e sangue.

Capitolo quarto. Nonna's disco pub

Cappuccetto Rosso ha detto di andare dalla nonna. Il lupo è nella sua stanza che attinge dalle bottigliette di liquore. Sullo schermo tv troviamo un cuore di peluche. Il lupo cambia la videocassetta. Parte il pezzo *Sexy Boy* degli Air, sullo schermo compare una donna formosa vestita di rosso che balla sulle note della musica. Il lupo guarda la scena hot dalla sua poltrona di spalle al pubblico. Sullo schienale della poltrona un cappotto che da seduto il lupo lentamente indossa. Sullo schienale appare un'insegna illuminata al led con su scritto "Nonna's disco pub". Le luci si abbassano completamente, la scena rimane buia, rimane visibile solo l'insegna e la luce del televisore, dal cui schermo scompare la donna lasciando una schermata da interruzione delle trasmissioni. Il manichino di gambe è posizionato sotto il mobiletto della tv. Compare il busto nudo del lupo, con una maschera neutra in viso dalle labbra rosse. L'immagine che appare è ermafrodita. Le gambe sono quelle del manichino e sono di donna, il torso è di un uomo, il viso è mascherato. La scena è un incrocio di livelli. È l'apparizione di Cappuccetto Rosso, è la donna dello schermo che prende vita, ma è anche il lupo che si traveste da Cappuccetto Rosso. L'insegna "nonna's disco pub", ci dice che c'è un cambio di ambientazione. Di sicuro verrà raccontato cosa succede, o cosa è già successo, dalla nonna appunto. Se però questa è l'ennesima esercitazione del lupo che si traveste da Cappuccetto Rosso, un flashback o un sogno, sta allo spettatore interpretarlo. Spazialmente, la creatura ermafrodita si trova diametralmente opposta alla posizione della poltrona, su cui abbiamo lasciato il lupo prima del buio e in quella direzione rivolge queste parole:

Maschione, lo sai che sei proprio un bel maschione?
Maschione?? Toc toc?che, per parlare hai bisogno di una mentina? tic tac!?
Maschione..ehi... sto parlando con te ..perché non mi rispondi?
Maschione! Perché non parli con me...
Dai maschione offrimi qualcosa da bere! Cin cin!
Io prendo un prosecco e aperol? Spriz, spriz!
No, no, no! Bugia! Prendo una tequila!Bum bum! Che si intoni con il ritmo del mio cuore quando vedo te mio bel maschione!
Ho capito... sei arrabbiato con me...
Va bene, me lo merito.. allora dimmi le parolacce se vuoi bip bip?!
Sculacciarmi se vuoi, ciaf, ciaf. Ma questo silenzio no, non va bene maschione. Non va bene per la coppia.
Maschione, ma non è che sarai un po' ...fru fru?!
Adesso mi guarda male il maschione...mi guarda proprio male...
Ora basta maschione portami via di qui..non mi diverto più!
Via in moto, vroom vroom
Oppure al mare glu,glu...
Dai facciamo la pace eh?!
Allora facciamo l'amore ! Dai maschione, facciamo l'amore!Flick si va a casa tua, flock a casa mia...
Flick!

Finale

Spazialmente, dopo un altro buio, si ritorna dietro il mobiletto della tv. La stanza è vuota, lo spettatore vede ciò che accade in video. Prima di fare l'amore, a tu per tu con la sua fantasia, il lupo nell'occasione più importante, applica gli insegnamenti del lupo alfa che in grassetto, nel copione – che qui riportiamo – interviene per correggere il suo allievo in un momento così delicato:

Senti... hey! Psp!
Senti... ti volevo dire... tu credi negli apostrofi?
Io nelle congiunzioni avversative... credo che aprano un mondo ma...ma cosa?
Cosa?! Ho gli occhi grandi?
Grazie...ehm... grazie... perché... perché guardo molta televisione.
È per guardarti meglio cretino!
Sì è per guardarti meglio... per guardarti meglio.
Tu... tu la sai qual è la regola per non sbagliare un congiuntivo?
Sì, se tu incontri un “se”dopo ci devi mettere tante esse...
dai fai un esempio tu! Se...? dai una frase... “se avessi le sopracciglia più piccole”
(tra sé ripete) “se avessi le sopracciglia più piccole...”
brava! Se avessi, tante esse...brava!
Poi “ se avessi è particolare perché può essere riferito sia alla prima che alla seconda persona singolare, quindi se io avessi, se tu avessi... perché?
Perché? Tu vuoi avere le sopracciglia più piccole?

Ahh..io ce l'ho troppo grandi?
Ehm... è per sudare meglio!
È per farti meglio l'occholino cretino!
È per farti meglio l'occholino cretino...ehm... è per farti meglio l'occholino...
senti ti volevo dire che quando ti vedo, vedo tutto rosso... vedo elettroni impazziti che ballano un valzer viennese... vedo le olive ascolane che emigrano a Torino...
Cosa c'è? Ho il verde tra i denti?
La bocca? Ti piace la mia bocca?
È grande?
È per baciarti meglio! Bravo! Bravo!
Per mangiarti meglio... per baciarti meglio...
ti posso baciare?

La scena finale inizia quindi col lupo che bacia la sua amata, un bacio che progressivamente diverrà un morso. Il lupo non riesce a trattenere la sua natura e divora la sua amata. La soluzione scenica è stata di far parlare l'attore alla telecamera, che quindi diventa la referente e cioè Cappuccetto Rosso. In video si vede quindi il punto di vista della preda che riceve dapprima baci, si vedono le labbra che s'avvicinano in primo piano, salvo poi notare che la bocca tornata a una maggiore distanza di inquadratura, mastica della carne. La musica di sottofondo è il tema principale di *C'era una volta il west*, composto da Ennio Morricone. Il lupo riprende la postazione iniziale della deodorazione e si sacrifica imitando Gesù Cristo sulla croce, tagliandosi la pancia con del ketchup che traccia la cicatrice. A questo punto è come se si svegliasse da una lunga ipnosi, s'accorge del disordine della stanza e la sistema come nella prima scena. Ritorna dietro la tv, pulisce la telecamera. Sembra tutto finito, ma riappare il lupo alfa che gli chiede se per caso ha un appuntamento. E tutto ricomincia ciclicamente.

Conclusioni

Lupòroom è uno spettacolo che è stato replicato in ogni genere di spazio: garage, terrazze, appartamenti, dopo avere debuttato nello spazio del Crest di Taranto nel 2012. Ogni spazio può pertanto trasformarsi nella tana del lupo. È uno spettacolo intimo, per un pubblico ristretto anche numericamente. Da parte degli spettatori le reazioni sono diversificate, a volte prevale la percezione comica, altre quella tragica. Si gioca sempre su questo ambiguo limite. Anche a livello drammaturgico, il pubblico dopo la visione dello spettacolo, ha dato le più disparate interpretazioni, sia sul significato sia sulla trama. Ma Cappuccetto Rosso esiste? Il lupo l'ha mangiata veramente? Non c'è una risposta ma ci sono le domande che il teatro oggi ha la responsabilità di porre.

Mario Martone. Regista teatrale

Antonio Attisani

La storia dello spettacolo contemporaneo dovrebbe essere un edificio fatto con pietre come questi due volumi dedicati a Mario Martone, pietre accuratamente scelte e finemente lavorate. E poco importa se i soggetti sono d'importanza secondaria, se si raccontano le carriere di tuonanti incendiari diventati pompieri all'uscita dal "postmoderno", insomma di rivoluzioni abortite, si tratta comunque di vicende assai significative nel contesto culturale italiano, più ricco di annunci e di mode che di decisivi confronti con le tradizioni del Novecento, ma in ogni caso non meno rilevanti di quanto è accaduto in altri paesi.

Tre sono le direttrici principali dei due volumi di complessive 583 pagine con una ricca e impeccabile documentazione fotografica. Anzitutto si presentano tutte le realizzazioni di Martone e dei suoi compagni fin dagli inizi del 1977. Ricciardi ha rintracciato tutte le fonti possibili, soprattutto i documenti prodotti da una compagnia (prima Falso Movimento, poi Teatri Uniti) sempre molto attenta alla comunicazione e al proprio posizionamento nell'offerta teatrale, comprese tutte le recensioni. Martone, si sa, è stato da subito e sempre regista, mai attore, ed è riuscito in ogni occasione a rendere pubbliche le motivazioni che avevano portato alla realizzazione dei singoli spettacoli, delineando così nel tempo – e qui siamo alla seconda direttrice – lo sviluppo della propria poetica. L'insieme delle interviste e degli scritti del regista, accorto narratore e abile teorico di se stesso, qui ampiamente citati, potrebbe essere raccolto separatamente a uso degli esegeti e degli studiosi. Si diceva che *tutte* le recensioni sono repertoriate. L'autrice ne estrae poche citazioni, evocando le reazioni positive ed entusiastiche e tralasciando le vere e proprie obiezioni critiche che pure nel corso del tempo non sono mancate. A questo proposito ogni lettore potrà montare un proprio divertente repertorio a partire dall'Indice dei nomi: da Giuseppe Bartolucci a Oliviero Ponte di Pino, da Goffredo Fofi a Gianfranco Capitta e altri, si registra la ricezione favorevole, senza citazioni puntuali ma soltanto con rimandi di nota agli articoli, mentre delle analisi critiche talvolta espresse, per esempio, da Ugo Volli o Franco Cordelli non c'è traccia.

Lo sguardo esterno, l'inquadramento storico-critico è affidato principalmente a Lorenzo Mango, le cui considerazioni puntuali sospendono saggiamente in una *epochè* storico-fenomenologica il giudizio di valore immediato e di gusto. (E scarso rilievo è invece dato al bel libro di Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del '900*, Bulzoni 2003). La relativa mancanza di riscontro critico e discussione che caratterizza i due volumi non limita però la libertà del lettore, che dispone, almeno

in forma di indicazione bibliografica, di tutto quanto documenta il lavoro teatrale e cinematografico di Martone fino al 2012. Chiunque vorrà riflettere sull'opera del regista d'ora in poi non potrà fare a meno di ricorrere a questi due ponderosi volumi.

Per quanto riguarda i film realizzati dal regista napoletano naturalmente il discorso è diverso, in quanto sono ancora accessibili a tutti e dunque è facile confrontarli con una ricezione critica molto contraddittoria, nella quale non secondarie spiccano perplessità e stroncature anche violente, oltre agli elogi, i premi e la altere autodifese di Martone, il quale non manca mai di ribattere ai suoi critici colpo su colpo. Alcuni documenti audiovisivi riguardano gli spettacoli teatrali. E questo mi consente di avanzare un'ipotesi che chiunque può sottoporre a verifica. Pur non avendo visto tutti gli spettacoli di Martone, resto dell'idea di una loro costante debolezza sul piano artistico, debolezza rinforzata e al tempo stesso occultata dal forte istinto comunicativo del regista, prima rivolto verso le istanze e l'immaginario postmoderno, poi pian piano slittato verso la messinscena della drammaturgia "già scritta" (testi classici o meno) e una sempre maggiore significazione popolare del suo linguaggio performativo, fino alle ultime sconcertanti messinscene di *La serata a Colono* di Elsa Morante, e *Carmen* di Enzo Moscato.

All'interno di questo percorso, però, si è verificato nel 1991 un episodio straordinario. Uno spettacolo come *Rasoi*, basato essenzialmente su testi di Enzo Moscato (grande scrittore di scena capace di clamorosi alti e bassi) e portato in scena con poche prove si è rivelato subito come un capolavoro. *Rasoi* è (è stato) una specie di meraviglioso abisso nel quale sono state fatte precipitare idee e immagini, ma soprattutto corpi e voci, frammenti di umanità che hanno detto della attuale magnificenza e della decadenza di Napoli in modo commovente e intelligente. Uno spettacolo capitale come ai suoi tempi lo è stato *Napoli notte e giorno* (1969) realizzato da Giuseppe Patroni Griffi su testi di Raffaele Viviani. *Rasoi* per fortuna non aveva niente a che vedere né con Edoardo né con Viviani, e ha espresso con una pienezza filosofica, un senso poetico e una disperazione "storica" lo stato della Napoli di oggi. Ciò è avvenuto per un fatale incidente positivo in quanto è vero che a Martone va il merito principale della realizzazione, ma è altrettanto vero che quest'opera capitale è scaturita dal contributo creativo di tutti coloro che l'hanno realizzata, tecnici compresi,¹ in un momento di particolare grazia. Le cronache confermano l'atipicità di questo episodio e il film tratto dallo spettacolo consente a chiunque di

¹ Questa l'intelligenza collettiva cui si deve la geniale realizzazione: coregia di Mario Martone e Toni Servillo. Interpreti: Enzo Moscato, Toni Servillo, Tonino Taiuti, Licia Maglietta, Iaia Forte, Antonio Iuorio, Gino Gurcione, Marco Manchisi, Roberto De Francesco. E poi: Emanuela La Manna al piano, Pasquale Mari e Daghi Rondanini per luci e suono, scenografia ideata da Martone, costumi di Metella Raboni, aiuto regia di Costanza Boccardi. Prima al Teatro Valle, Roma, il 23 maggio 1991.

farsi la propria opinione, anche se dopo più di vent'anni il catalogo delle emozioni è probabilmente assai cambiato. Importanti sono anche le diverse dense pagine dedicate a *Rasoi* alla fine del primo volume.

Per concludere ricordiamo come sia normale che la saggistica, soprattutto degli studiosi più giovani, sia innamorata del proprio oggetto d'indagine, ma questo, nel nostro caso, è un limite relativo. L'accuratezza dei due volumi ne fa comunque l'opus magnum sul regista napoletano, indispensabili in ogni biblioteca sul teatro italiano contemporaneo. Anche il *Re-Nudo-Martone* fa parte della storia del teatro (e del cinema) italiano, è l'espressione di una cultura teatrale comunque diffusa sia al nord che al sud e il suo indice di gradimento presso il pubblico e la critica è significativo dello stato assai contraddittorio e per lo più assai degradato in cui versa la cultura teatrale italiana. Il rimpianto semmai è per le monografie mancanti su diversi creatori che lo meriterebbero e la cui conoscenza sarebbe preziosa per gli appassionati di teatro a vario titolo delle ultime generazioni, ma di questo la rigorosa Ricciardi non porta alcuna colpa.

Laura Ricciardi, I. *Mario Martone regista teatrale. Dalla scena alla parola 1977-1992*, Artstudiopaparo, Napoli 2014.

Laura Ricciardi, II. *Mario Martone regista teatrale. Dalla parola allo spazio 1993-2012*, Artstudiopaparo, Napoli 2014.

Alfabeto Poli

Renato Leoni

«Il messaggio del mio teatro? Io il messaggio lo lascio nella segreteria telefonica». Così a pagina 79 del suo *Alfabeto Poli* l'autore riesce a definirsi e a mettere a bada chiunque cerchi di etichettarlo, relegandolo in una categoria.

Il titolo in questione si inserisce nella rosa di scritti dedicati all'attore fiorentino usciti nel corso degli anni: *Siamo tutte delle gran bugiarde* di Giovanni Pannacci (Sergio Perrone editore) e *In scena en Travestì* di Andrea Jelardi, a cura della critica Vittoria Ottolenghi (Fabio Croce editore), e *Sempre fiori, mai un fioraio* a cura di Pino Strabioli (Rizzoli). Si potrebbe rimanere stupiti, leggendo, del fatto che la bibliografia su Poli sia recentissima (escludendo qualche scritto degli anni Ottanta), sorta a ottant'anni anagrafici e più di una cinquantina sulle scene, dato che a Poli di che parlare (e di che intrattenere il lettore) non manca. L'idea di un libro che segue l'ordine alfabetico viene da Parise e i suoi *Sillabari*, dai quali Poli ha tratto uno spettacolo.

Che Paolo Poli, classe 1929, sia un maestro della parodia, del travestimento e un animale da palcoscenico capace di riproporre canzonette e poesie nelle cornici ereditate da Luzzati, è cosa nota. Con decenni senza stop di esibizioni alle spalle ha offerto al pubblico testi di Beckett, Adamov, Genet, la poesia degli amatissimi Palazzeschi, Gozzano, Ortese e tanti altri ancora, senza mancare di distinguersi: chi ha avuto la possibilità di vederlo in scena (da solo o in compagnia) ha la netta sensazione che Poli non sia semplicemente un valido interprete ma, soprattutto, un artista florido che ha la capacità di sposare la poetica e il mondo offerto dagli autori, figliando scenette, sberleffi, caricature, piccole coreografie.

È vano tentare di spiegare il *Teatro di Paolo Poli* parlando del libro in questione: chi vuole conoscere è l'artista, difficilmente *potrà conoscerlo veramente* dopo l'annunciato ritiro dalle scene. Giacché di memorie si tratta! Quasi prendendo esempio dai *mémoires* di uno dei mille autori francesi ottocenteschi amati, Poli ha stilato una serie di ricordi e impressioni seguendo l'ordine alfabetico: vediamo così sfilare personaggi come Marlon Brando («Poveretto però, aveva una voce come Donald Duck»), Fellini («Una volta mi ha fatto la piadina, si è messo il grembiale e via: sono cose che non si dimenticano»), e parla dell'Italia nel corso degli anni: da Macario e le sue donnine come evasione dalle adunate dei pettoruti gerarchi, Firenze sotto i bombardamenti, il dopoguerra con le prime comparsate, le incursioni nei caroselli della rai negli anni del boom, la Roma animata da Moravia e Pasolini («Lui e Moravia che parlavano dell'Illuminismo, e noi muti, come soggiogati da tanta luce.

A volte la Betti provava a intervenire, ma l'azzittivano subito... Non sarà come vederlo in scena, ma si può assaporare un poco il mondo che ha nutrito la fantasia di un artista che ha saputo dissacrare la seriosità scolastica di Pascoli e declamare con fierezza le filastrocche scollacciate di un poema eroicomico seicentesco.

D'altra parte, all'opera il sapore non manca.

Poli è fiorentino, è pienamente maggiorenne e vaccinato (e nessuno può criticarlo per quel che dice). Con ciò lo status di più longeva prima donna del Teatro Italiano gli permette di spargere vetriolo su tutto e tutti. Infatti spara aneddoti ad alzo zero sulla sua omosessualità («Io voglio seguire l'istinto e la perversione, non tornare a casa e trovare qualcuno che mi chiede cosa voglio per cena. (...) Ho portato mio nipote a vedere *I segreti di Brokeback Mountain*, il western frocio. Bellissimo, con tutte quelle montagne, i prati, le pecore al pascolo: la natura che fa da sfondo all'atto contro natura. Ma se me lo rendi naturale non c'è più gusto. Io sono fatto così, non ho mai fumato, ma da quando sulle sigarette hanno cominciato a scrivere *Il fumo uccide* giro sempre con un pacchetto in tasca»). Per non dire delle sferzate sulla situazione culturale italiana («Quando ero giovane a teatro ci veniva il medio borghese ispettore delle ferrovie, adesso ci vengono dei gruppi, come le casalinghe alle Maldive, che a malapena visitano l'aeroporto»).

D'altra parte Poli non si è mai tenuto a bada. Chi vuol leggere il libro probabilmente desidera esattamente questo: la quinta essenza dell'umorismo intelligente del fiorentino.

Ma, mettendo una pietra sul messaggio (delegato alla segreteria), come parlare del rapporto di Poli con la scena? Affrontando il discorso il nostro afferma: «Certo in biblioteca si trovano molti testi teatrali, più o meno autentici, e molti dati, più o meno veri. Ma poi la pagina vive sulla scena quando se ne riappropria e la recita l'attore. Per questo non ha nessuna importanza se il testo sia autentico o no, se tutta quanta la tradizione che si ricostruisce sia o non sia finta».

Con ciò ricordiamo l'impareggiabile abilità di Poli nel coniugare un lavoro di colta scelta nei testi proposti al pubblico (frivoli ma raffinati e volutamente tali). Testi arricchiti con regie, se non barocche, rococò: ad esempio *La Caterina De' Medici* del 1998, dove il drammone storico di Dumas, rivisto e corretto con Ida Ombroni, prendeva vie di iperbolico cinismo *en travesti* nelle cornici disegnate da Luzzati, dando vita a personaggi metastorici (e metaletterari) sorretti da una recitazione ricca di *a parte* e movenze ballerine, quasi a ribadire la voluta finzione dell'opera (ispirata da un altro finto, come erano i romanzatissimi testi dumasiani). Poli della finzione è un vero maestro. Ha capito che è ciò che ama lo spettatore e che lo tiene attento a ciò che capita in scena, proponendo le cose più impensabili ma non per questo meno desiderabili (forse l'ha imparato dalle riviste di Macario, dove un omino stralunato passeggiava tra "donnine" scosciate di due metri?). Altro elemento sul quale Poli non ha mai lesinato nei suoi spettacoli a base di meravigliosa finzione è la musica: canzonette del ventennio (canzoncine e marcette

sempre orecchiabili, usate per mostrare quanto poteva essere latentemente femminea una ostentatissima virilità guerriera all'epoca delle riviste – questa volta non di donnine – dei gerarchi), filastrocche dell'infanzia e ninnenanne (recitate in grembiolino), poesiole musicate, arie d'operetta... Forse è questa la componente che meglio si è salvata dell'arte di Poli, grazie alle riprese televisive (in particolar modo *Babau 70* dove un magrissimo Poli conversa con ospiti come Umberto Eco) possiamo rivedere un energico artista che ha capito in cosa *essere unico e inimitabile*: «Tutte le opere che si recitano a teatro sono dei falsi in atto pubblico, perché vivono solo nella riappropriazione dell'attore».

E Poli ha saputo, come altri artisti della sua generazione, dare una impronta personale al prodotto presentato al pubblico, modellando il tutto in base a propri parametri di scelta motivati da ricerche sulla materia prima che l'artista, da plasmatore quale deve essere in un teatro originale, ha saputo trasformare. A tal riguardo Poli si rifà alla tradizione nostrana, la più popolare e la più colta: «Non abbiamo avuto Shakespeare, Molière, Calderón de la Barca. Ma abbiamo i comici: la nostra tradizione sono Petrolini, Mussolini, Fellini, sappiamo vendere il niente, siamo sempre andati in giro a raccontare Arlecchino e Pulcinella. Siamo come i preti, viviamo sulle chiacchiere. Ho conosciuto Carmelo Bene: anche quando era ubriaco entrava e ti strappava il cuore». ...e forse potremmo evocare anche il nome di Leo de Berardinis. Una generazione da ricordare per come ha saputo imprimere il proprio nome all'opera mantenendo un rapporto con il pubblico caratterizzato da una riconoscibilità di stile e contenuti costante.

Una riconoscibilità che si è sposata alla scelta dei contenuti. Una scelta che è costata cara, come quando Poli dovette vedersela con la denuncia di vilipendio della religione e l'interrogazione parlamentare di un incorruttibile Oscar Luigi Scalfaro per la *scandalosa* messa in scena di *Rita da Cascia*, profanata dalla caricatura di un comico travestito da santa.

Degli inevitabili inconvenienti del genere Poli è sempre stato conscio, conoscendo il recidivo clima da inquisizione, scegliendo di lasciare le cose minori al piccolo schermo. Basti pensare che il succitato *Babau 70*, antologia del repertorio degli anni Sessanta, preparato nel 1970, andò in onda soltanto dopo la riforma della Rai, sei anni più tardi, perché giudicato «inopportuno e spregiudicato».

Fra le più grandi soddisfazioni degli ultimi anni, Poli non nasconde la soddisfazione quando di tanto in tanto qualche alto prelato ha additato come indecenti le sue esibizioni in giro per la provincia. Anche l'intervista rilasciata in occasione del suo addio alle scene è nel pieno del suo stile: alla domanda «Le mancherà stare in scena?», ha risposto: «Non me ne frega nulla. E poi sa perché mi vogliono tutti bene? Perché mi faccio veder poco».

Anche in questo, Poli ribadisce il suo Io anticonformista.

Paolo Poli, *Alfabeto Poli*, a cura di Luca Scarlini, Einaudi, Torino, 2013.

Libri ricevuti e in lettura

Emmanuel Wallon, sous la direction de, *Scènes de la critique, Les mutations de la critique dans les arts de la scène*, Actes Sud Papiers, Arles, 2015.

Alla fine del 2012 intorno a Mattia Visani, ultimo autore della Ubulibri di Franco Quadri, nasce Cue Press, la prima casa editrice digitale italiana interamente dedicata alle arti dello spettacolo. Il catalogo è consultabile online: <<http://www.CuePress.com>>. Qui si segnalano soltanto i volumi che presentano novità rispetto agli originali.

AAVV, *Brecht e la fotografia*, a cura di Francesco Fiorentino e Valentina Valentini, pref. di Francesco Fiorentino, Bulzoni, Roma 2015. Saggi di: Gunther Heeg, Valentina Valentini, Francesco Fiorentino, Helga Finter, Giacomo Daniele Fracapane, Luca Di Tommaso, Gianluca Paolucci, Giulia A. Disanto, Dora Rusciano, Simone Costagli, Milo Adami.

AAVV, *Scritti in festa per Eugenio Buonaccorsi*, a cura di Eugenio Ripepi, pref. di Gino Paoli, Edizioni Zem, Genova 2015. Contributi e testimonianze di Michele Marsonet, Saverio Zumbo, Raffaele Mellace, Mauro Canova, Gabriele Benelli, Roberto Trovato, Franco Ferrari, Pier Luigi Pinelli, Roberto Cuppone, Federica Natta, Anna Monteverdi, Giovanni Robbiano, Cesare Pitto, Sandro Baldacci, Giorgio Scaramuzzino, Liliana Iadeluca, Pino Petruzzelli.

AAVV, *Luigi Squarzina, studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Convegno Internazionale di Studi, Venezia, Fondazione Cini, Ottobre 2012. Atti dei Convegni Lincei, n. 277, Editore Scienze e Lettere, Roma 2015.

AAVV, *Era assolutamente eretico... Tadeusz Kantor parla di Stanisław Ignacy Witkiewicz*, intervista di Jan Kłossowicz, triestecontemporanea, Trieste 2014. *Era assolutamente eretico...* è la traduzione italiana dell'importante intervista che nel 1985 Jan Kłossowicz fece per la rivista «Literatura» a Tadeusz Kantor su Stanisław Ignacy Witkiewicz, grande intellettuale, artista e uomo di teatro polacco che influì molto sulla concezione del teatro di Tadeusz Kantor. Il contributo di Tadeusz Kantor inizia con la descrizione di una delle rare mostre personali dedicate a Stanisław

Ignacy Witkiewicz in Polonia, realizzata alla Galleria Zachęta di Varsavia nel 1966, della quale lui stesso curò l'allestimento. La conversazione poi si allarga diventando un vivacissimo spaccato del pensiero fulminante di Kantor sull'arte. La pubblicazione è nata nell'ambito dell'iniziativa *Omaggio a Stanisław Ignacy Witkiewicz* realizzata a Trieste, a cura di Gabriella Cardazzo, nel 2013.

AAVV, *Scena Madre. Donne personaggi e interpreti della realtà – Studi per Annamaria Cascetta*, a cura di Roberta Carpani, Laura Aimò, Laura Peja, Vita e Pensiero, Milano 2014. Contributi di Danilo Zardin, Paola Ventrone, Fabrizio Fiaschini, Franco Biasutti e Girolamo Pugliesi, Francesca Barbieri e Alessandra Mignatti, Alessandro Pontremoli, Arianna Frattali, Giovanna Bellati, Marisa Verna, Maria Franca Frola, Siro Ferrone, Gigi Livio, Mariagabriella Cambiaghi, Renzo Guardenti, Alberto Bentoglio, Stefano Locatelli, Stanley E. Gontarski, Virgilio Melchiorre, Laura Aimò, Enrichetta Buchli, Giuseppe Langella, Angelo Bianchi, Pier Cesare Rivoltella, Chiara Giaccardi, Domenico Bodega, Gabrio Forti, Antonia Spaliviero e Gabriele Vacis, Marco De Marinis, Lorenzo Mango, Andrea Bisicchia, Tancredi Gusman, Laura Curino, Anna Barsotti, Laura Mariani, Ruggero Eugeni, Massimo Locatelli, Maria Maderna, Piermarco Aroldi, Elena Mosconi, Fausto Colombo, Massimo Scaglioni, Armando Fumagalli, Mariagrazia Fanchi, Nicoletta Vittadini, Roberta Carpani, Laura Peja.

AAVV, *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, a cura di Fabio Acca e Silvia Mei, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2014. Contributi di: Ateliers, Le Belle Bandiere, César Brie, Città di Ebla, Fanny & Alexander, Fortebraccio Teatro, Francesco Galli, Giuseppe Liotta, Danio Manfredini, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, Menoventi, Claudio Morganti, Enzo Moscato, Vanda Monaco Westerståhl, Motus, Odin Teatret, Moni Ovadia, Rem & Cap, Giuliano Scabia, Societas Raffaello Sanzio, Tam Teatromusica, Teatro Akropolis, Théâtre de l'Ange Fou, Teatro del Lemming, Teatro delle Albe, Teatro delle Ariette, Teatro Era, Teatro Ridotto, Teatro Valdoca, Federico Tiezzi, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

AAVV, *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi. Interventi di Francesca Della Monica, Luca Doninelli, Mario Fortunato, Flora Gagliardi, Sandro Lombardi, Ferruccio Marotti, Fabio Masi, Stefano Massini, Leonardo Mello, Renata M. Molinari, Andrea Nanni, Sara Nocentini, Rodolfo Sacchettini, Giovanni Scandella, Tiziano Scarpa, Fabrizio Sinisi, Walter Siti, Federico Tiezzi, Vitaliano Trevisan, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, pref. e cura di Ferruccio Marotti, Cue Press, Imola 2015.

Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, intr. di Maurizio Grande, Bompiani, Milano 2014.

Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, postfaz. di Piergiorgio Giacché, Bompiani, Milano 2014.

Carmelo Bene, *Cos'è il teatro?! La lezione di un genio*, a cura di Rino Maenza, libro + DVD, Marsilio, Venezia 2014. Indice: *Carmelo Bene: ricordo di un genio*, Rino Maenza; *Il teatro senza spettacolo. La ricerca impossibile* (Racconto dell'incontro con gli studenti, 22/09/1989); *Edoardo Fadini ricorda Carmelo Bene; Carmelo Bene e Lucio Dalla. La sorpresa dell'improvvisazione; Presentazione del DVD «Carmelo Bene: cos'è il teatro?!»; «Carmelo Bene: cos'è il teatro?!» C.B.*

Paola Bianchi, *Corpo politico. Distopia del gesto utopia del movimento*, a cura di Silvia Bottiroli e Silvia Parlagreco, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2014.

Carla Bino, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Le Lettere, Firenze 2015.

Mariagabriella Cambiaghi, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Guerini, Milano 2015.

Maria D'Ambrosio, *Teatro come pratica pedagogica. Ricerca-azione per la formazione al Teatro-Scuola*, Pensa - MultiMedia.it, Lecce 2015.

Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue Press, Imola 2015.

Daria Deflorian, Antonio Tagliarini, *Trilogia dell'invisibile – Rewind, rzeczy/cose e Reality, Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, Titivillus 2015.

Pippo Di Marca, *Sotto la tenda dell'avanguardia*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013.

Hans Drumbl, *Il teatro medievale. Studi e ricerche*, (novità – multilingue), Cue Press, Imola 2014.

Valentina Fago, *Parigi. La città dei teatri*, Cue Press, Imola 2014. Per la prima volta, il genere testuale della "guida turistica" viene applicato alla materia del

teatro. Serie ideata e diretta da Andrea Porcheddu, che condurrà il lettore in giro per il mondo: New York, Berlino, Londra, Tunisi, Hong Kong, Buenos Aires, Milano, Praga...

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

Renato Gabrielli, *Scrivere per il teatro*, Carocci, Roma 2015.

Roberto Giambrone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, con un'appendice su Jan Fabre e Alain Platel, Mimesis, Milano-Udine, 2014.

Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014.

Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, (con nuovi saggi), Cue Press, Imola 2014.

Gerardo Guccini, *Il teatro italiano del Settecento. Geografia, drammaturgia, scene liriche, spazi comici*, (novità), Cue Press, Imola 2014.

Gerardo Guccini, *La regia lirica. Antecedenti storici, emergenze contemporanee*, (novità), Cue Press, Imola 2014.

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

Saverio La Ruina, *Teatro: Dissonorata, La Borto, Italianesi*, intr. e cura di Leonardo Mello. Contributi di Goffredo Fofi, Gerardo Guccini, Renato Palazzi e Paolo Puppa, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Yves Lebreton, *Étienne Decroux. La Statuaria Mobile e le Azioni*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015.

Maniaci d'Amore, *Trilogia del gioco (Il nostro amore schifo, Biografia della peste, Morsi a vuoto)*, postfaz. di Dario Tomasello, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015.

Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa 2014.

Marco Martinelli, *Siamo asini o pedanti?*, pref. di Oliviero Ponte di Pino, Cue Press, Imola 2014.

Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, pref. di Paolo Puppa, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015.

Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* (con una nuova prefazione di Marco De Marinis, nuove foto e brani del diario di Hans Bunge mai pubblicati in Italia), Cue Press, Imola 2015.

Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di Arianna Frattali, ETS, Pisa 2015.

Cesare Molinari, *I mille volti di Salomé* (novità), Cue Press, Imola 2014.

Franco Perrelli, *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma 2015.

Franco Perrelli, *Strindberg l'italiano – 130 anni di storia scenica*, Edizioni di Pagina, Bari 2015.

Oliviero Ponte di Pino e Maddalena Giovannelli, *Milano. Tutto il teatro*, Cue Press, Milano 2015.

Paolo Puppa, *La Serenissima in scena: da Goldoni a Paolini*, ETS, Pisa 2015.

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

Marco Sciotto, *Un Carmelo Bene di meno – Discritture di Nostra Signora dei Turchi*, Villaggio Maori, Catania 2014.

Anna Serlenga, *Tunisi. Piccola guida performativa*, Cue Press, Imola 2014.

Virgilio Sieni, *Laboratorio d'arte sul corpo. Deposizioni e Visitazioni/Agorà madri e figli*, Maschietto, Firenze 2014.

Dario Tomasello, *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Carocci, Roma 2014.

V. E. B. Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione. Taccuini, lettere, diari (con nuovi inserti ancora inediti in Italia e nuove immagini)*, a cura di Fausto Malcovati, Cue Press, Imola 2014.

Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015.

Enzo Vetrano, Stefano Randisi, *La trilogia della Sicilia*, a cura di Mattia Visani, Cue Press, Imola 2014.

Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, intr. di Stefano Mazzoni, Cue Press, Imola 2015.

«Biblioteca Teatrale», 93-94, gen.-giu. 2010, Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti – I, Il Novecento dei teatri (I). Scritti di: Ferdinando Taviani, Peter Brook, Anatolij Vasil'ev, Laura Caretti, Vito Di Bernardi, Donatella Orecchia, Edo Bellingeri, Donatella Gavrilovich, Nicola Pasqualicchio, Aleksandra Jovičević, Alessandro Tinterri, Laura Peja, Paolo Puppa, Antonella Ottai, Paola Quarenghi, Dario Aggioli, Maia Giacobbe Borelli.

«Biblioteca Teatrale», 95-96, lug.-dic. 2010, Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti – II, Il Novecento dei teatri (II). L'attore: tradizione e ricerca. Scritti di: Eugenio Barba, Jurij Alschitz, Serge Ouaknine, Richard Schechner, Franco Ruffini, Antonio Attisani, Lorenzo Mango, Franco Perrelli, Leszek Kolankiewicz, Valentina Valentini, Maria Teresa Megale, Bonnie Marranta, Anna De Domenico Sica, Paola Bignami, Sandra Pietrini, Roberto Alonge, Alessio Bergamo, Guido Di Palma, Anna Barsotti, Gioia Costa, Marco De Marinis, Laura Mariani, Dario Tomasello, Dorotea Ausenda, Sista Bramini, Franco Lorenzoni.

«Biblioteca Teatrale», 97-98, gen.-giu. 2011, Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti – III, Lo spettacolo dall'umanesimo al barocco. La Commedia dell'Arte. Scritti di: Cesare Molinari, Raimondo Guarino, Daniele Vianello, Roberto Tessari, Stefano Mazzoni, Silvia Carandini, Delia Gambelli, Siro Ferrone, Elena Tamburini, Maria Ines Aliverti, Roberto Ciancarelli, Renzo Guardenti, Maria Letizia Compatangelo, Renato Ianni, Anna Rita Ciamarra, Michele Sinisi.

«Biblioteca Teatrale», 99-100, lug.-dic. 2011, Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti – IV, Oriente/Occidente. Studi interculturali. Metodologie. Scritti di: Renato Nicolini, Federico Tiezzi, Kalamandalam Karuna Karan, Nicola

Savarese, Giovanni Azzaroni, Viswanath Kaladharan, Maria Pia D'Orazi, Fabrizio Deriu, Yuri Brunello, Leonardo Boccia, Desirée Sabatini, Luciano Mariti, Lido Gedda, Paolo Bertetto, Salvatore Maira, Renato Tomasino, Paola Bertolone, Irene Scaturro, Stefano Locatelli, Roberto De Lellis, Gabriele Cazzola, Jania Sarno, Paolo Citernesì.

«Danza e Ricerca», Laboratorio di studi, scritture, visioni. *Dossier: La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, VII, 6 (marzo 2015). Scritti di: Elena Cervellati, Elena Randi, Laura Aimo, Annamaria Corea, Alessandro Pontremoli, Giulia Taddeo, Dora Levano, Concetta Lo Iacono, Dora Levano, Rita Maria Fabris, Noemi Massari, Stefania Onesti, Vito Di Bernardi, Emanuele Giannasca, Elisa Anzellotti, Susanne Franco, Annalisa Piccirillo, Letizia Gioia Monda, Eugenio Casini Ropa, Sayaka Yokota, Giuseppe Burighel.

«Drammaturgia», XI, 1, 2014. La rivista rinasce in formato cartaceo e digitale (<<http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia/index>>) con cadenza annuale. Alla rivista si affianca il portale telematico d'attualità a cadenza trimestrale attivo dal 2001 (<<http://drammaturgia.fupress.net>>) e continua la collaborazione scientifica tra «Drammaturgia» e AMATI, Archivio Multimediale degli Attori Italiani (<<http://amati.fupress.net>>). Questo fascicolo contiene scritti di Stefano Mazzoni, Gianluca Stefani, Anna Scannapieco, Piermario Vescovo, Valeria Tavazzi, Salomé Vuelta García, Lorenzo Galletti, Claudio Longhi, Francesca Simoncini, Siro Ferrone, Francesca Simoncini, Teresa Megale, Carla Bino, Lorena Vallieri, Emanuela Agostini.

«Mantichora», 4 (dicembre 2024). Scritti di: Dario Tomasello, Carmela Cutugno, Ricardo Seica Salgado, Domenico Carzo, Antonia Cava, Maddalena Giovannelli, Rossella Mazzaglia, Ana Pais, Vincenza di Vita. Interviste (a cura di Carmela Cutugno): *Crossing the Borders of Performative Moments: in Conversation with André Lepecki New York City, May 2012, New York University*; *Embodying an Hemispheric Political Perspective: Diana Taylor's Cultural Practices New York City, August 2012, Hemispheric Institute of Performance and Politics*; *Performance Studies' External Relations: Marvin Carlson's "Alternative Voice", New York City, March 2012, CUNY*.

Abstracts

Alfabeto Ronconiano - Ronconi's ABCs (Benedetto Sicca)

The director and writer Benedetto Sicca recalls the time he spent working as one of Ronconi's assistants. He chooses the form of a ABCs of memories and concepts that are relevant in the activity of one of the most influential theatre director in contemporary theatre; here remembered with a personal and affectionate stance.

Il mio Maestro - My Maestro (Emiliano Bronzino and Federica Mazzocchi)

Emiliano Bronzino retraces his recent experiences with Ronconi and describes how seminal it has been for his own artistic growth.

Lo specchio del mondo - The mirror of the world (Florinda Cambria)

Starting from the Nietzschean thesis on the «spirit of music», the article proposes a reflection about the generative aspects of theatre practice as matrix of all the «dynamic arts». The latter are here understood as the “dramatic” root of every learning experience and, therefore, they reveal, beyond the traditional disciplinary partitions, their original anthropogenetic sense.

L'epica queer di Angels in America - The Queer Epic of Angels in America (Antonio Pizzo)

The paper analyses the worldwide know Kushner's masterpiece through the lens of a queer aesthetic. The play has been largely discussed in literature according the numbers of themes it contains. The article aims to show how those themes are part of LGBT culture and politics. Moreover, the article's final goal is to verify how the basic elements of dramatic writing are handled by the author within a queer perspective. In the play, the traditional features of the drama, such as, action, characters, conflict, are twisted and rendered in a specific way in order to quote (or to promote) a queer approach to writing. At the end, this can be read as the Kushner's personal interpretation of political theatre, via a sort of queer epic theatre.

Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore - On the Problem of the Psychology of the Actor's Creative Work (L. S. Vygotskij, tr.it. by Massimo Lenzi)

Vygotskij's essay *K voprosu o psichologii tvorčestva aktëra*, originally published in 1936, is here translated for the first time into Italian by Massimo Lenzi. The Soviet psychologist's approach to the actor's creative work is founded upon the

recognition that both theatrical and general psychology fall short to account for the complexity of the player's experience on the stage, unless the problem is considered in its historical and social dimension. Diderot's *Paradoxe*, according to Vygotskij, is founded on facts and there lies its merit and deep insight into the actor's work; nonetheless, equally apparent facts seem to suggest the possibility of different explanations, as for example those concerning Stanislavskij's pedagogical practice. Then again, Vachtangov's successful use of Stanislavskij's techniques in his own non-realistic stagings calls attention to the continuous shifting of the problem itself. So, the actor's paradox has not an unique solution, but every theatrical age and/or style implies its own paradox, exactly as the expression of human mental life through emotion and feelings changes with epochs and social structures. The essay is preceded by a translator's note dealing with the Italian rendering of certain concepts, whose use is peculiar to Russian theatrical culture.

Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica: l'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij - Biological and social cultural aspects of stage emotions: L.S. Vygotskij's methodological approach (Giovanni Edoardo Carlotti)

Vygotskij's interest in the arts, and the psychological basis of human response to artworks, was attested by his posthumous book bearing the title of *Psychology of Art*. There, theatrical problems were barely touched on, and dramatic writing came to the fore. Though, the Soviet psychologist took care to point out that "fifty percent" only of a play can be revealed by its written form, and an extensive research on acting and stage expression was needed to fully understand dramatic meanings. *On the Problem of the Psychology of the Actor's Creative Work* briefly summarizes Vygotskij's concept of the actor's experience and expression as a peculiar condition of human mental life, whose survey may shed light upon wider questions concerning emotional processes and their connection with the mind-body problem. However, such questions cannot be approached by starting from an exclusive standpoint, be it either naturalistic or cultural, but a methodological attitude is needed that can assimilate – and complement each other – the results of biological, historical and social studies.

Lupòroom (Paolo Gubello and Vincenza Di Vita)

Paul Gubello describes his approach to writing and performing for the production of the *Lupòroom*, loosely based on the popular fairy tale *Little Red Riding Hood*. Gubello stresses the how he has chosen the perspective of the bad wolf, interpreted as the contemporary appearance of a serial perverted portrait through stereotypes.

Gli autori

Emiliano Bronzino è regista teatrale torinese (1974). Si è diplomato alla Scuola del Teatro Stabile di Torino sotto la direzione di Luca Ronconi, con il quale ha poi collaborato come regista assistente per molti anni. Dal 2001 collabora con il Piccolo Teatro di Milano per il quale ha firmato numerosi spettacoli. Negli ultimi anni ha lavorato anche con l'Inda (Teatro Greco di Siracusa), Teatres de la Generalitat Valenciana, Shanghai Theater Academy. Ha curato la messa in scena di *Remake* e le regie di *Zio Vanja* e *Woyzeck* per la Fondazione Teatro Piemonte Europa.

Florinda Cambria insegna Antropologia della comunicazione all'Università degli Studi dell'Insubria. È membro della Redazione di «Nóema - Rivista online di filosofia», del Comitato scientifico di «Mimesis Journal» e del Groupe d'Études Sartriennes di Parigi. Principali pubblicazioni: *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud* (Jaca Book, 2001); *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud* (ETS, 2007); *La materia della storia. Prassi e conoscenza in Jean-Paul Sartre* (ETS, 2009). Quest'ultimo volume è apparso in traduzione francese nel 2013 per i tipi di Mimesis France.

Edoardo Giovanni Carlotti è Ricercatore di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Torino. Ha scritto: *Le danze dei simboli: scrittura e pratica scenica in W.B. Yeats* (Pisa, ETS, 1993); *La scena e i suoi specchi: aspetti della cultura teatrale britannica tra Ottocento e Novecento* (Lucca, Pacini Fazzi, 1996); *La scena del simbolo: i primi drammi di Maeterlinck* (Lucca, Pacini Fazzi, 2002); *Il tempio del sogno: teoria e pratica teatrale nel simbolismo francese* (Lucca, Pacini Fazzi, 2005); *Gli scritti teatrali di Stéphane Mallarmé* (Acireale-Roma, Bonanno, 2010). Ha inoltre curato le traduzioni degli scritti teatrali di G.H. Lewes (*Gli attori e l'arte della recitazione*, Genova, costa & nolan, 1999) e de *Le albe* di Émile Verhaeren (Lucca, Pacini Fazzi, 2007). Per la collana Mimesis Book ha pubblicato *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture* (2014).

Massimo Lenzi, dal 2001 è professore associato (L-ART/05) presso l'Università di Torino (Dipartimento di Studi Umanistici), presso il quale nel 2005 concorre a fondare il Centro Studi di Fenomenologia della rappresentazione e dello spettacolo e co-dirige la rivista on-line «Baubo» (<www.baubo.unito.it>).

Antonio Pizzo insegna Teatro e Multimedia e Drammaturgia al DAMS dell'Università di Torino. È stato membro del Dottorato di ricerca in Storia del teatro

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

Benedetto Sicca, regista, drammaturgo e attore. Nel 2003 si diploma come attore presso l'ANAD «Silvio D'Amico». Subito dopo inizia a lavorare per il cinema e la televisione, come attore e autore. Lavora in teatro con Luca Ronconi, (con cui nel 2006 consegue il diploma di alto perfezionamento della scuola di Santa Cristina Centro Teatrale), con Massimo Castri, Mario Martone, Lorenzo Salvetti, Giuseppe Marini e Ninni Bruschetta. È finalista al Premio Riccione per la drammaturgia 2007 con il testo *Quella scimmietta di mio figlio* in prima assoluta nel giugno 2009 al Napoli Teatro Festival. È finalista all'edizione del 2008 di Nuove Sensibilità con uno studio su *Les Adieux* di A.G. Bonazzi, che debutta in anteprima al Napoli Teatro Festival 2010 in coproduzione con il CSS di Udine. Nel 2008 fonda l'Associazione Culturale LUDWIG – officina di linguaggi contemporanei. Collabora con Luca Ronconi come regista assistente per l'opera lirica e assistente didattico presso il Centro Teatrale Santa Cristina. Nel 2012 collabora con Robert Wilson presso il Watermill Center (NY) come Produttore Esecutivo e Regista Associato nei progetti del Summer Program. Ha curato diverse regie per la lirica (*La lotta d'Ercole con Acheloo*, 2013, Festival della Valle d'Itria; *The Turn of the Screw*, 2015, Maggio Fiorentino). Tra le sue regie per la prosa *E, ù carestia?* (2007), *Quella scimmietta di mio figlio* (2008), *Il Principe Jorgos* (2010), *Les adieux* (2010), *Frateme* (2011), *Il Principe e la Rondine#1* (2012), *Salvo i due o tre per le farfalle* (2012), *Idiots lab* (2013), *Il silenzio dei cassette* (2013), *Il viaggio – la dipendenza* (2014), *QR code – una mano tu porga a sollevarmi* (2014), *Il Giardino dei Ciliegi* (2014, Teatro Ma), *La morte della bellezza* (2015, Teatro Mercadante).

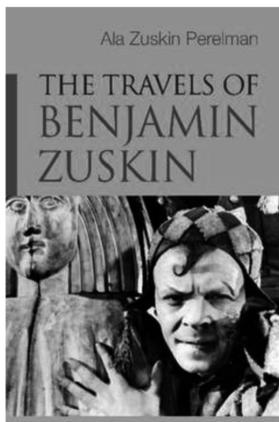
The Travels of Benjamin Zuskin

Ala Zuskin Perelman

Cloth \$29.95 | 978-0-8156-1050-2 MARCH 2015

ebook 978-0-8156-5324-0

«A story, an essay, an epic, a tragedy, a comedy, and a history told with delicate sensitivity and literary wisdom. This is a gift to the generations to come.»—Antonio Attisani, University of Torino, Italy



«Today the subject of the Yiddish Theater has become popular in academic studies. . . . without this book, no study of the subject can make headway.»—Gennady Estraiikh, Skirball Department of Judaic and Hebrew Studies, New York University

«Ala Zuskin Perelman's book about her father is particularly significant because it challenges the myths that for so long informed Western understanding of Soviet culture. As a tribute to her father, she created an entirely new literary form. The hero, Benjamin Zuskin—'just' an actor and 'just' a modest and charming man—personifies the principal traits of his epoch, his art, and his people.»—Joshua Rubenstein, Davis Center Associate, Harvard University

Ala Zuskin Perelman was born in Moscow to Benjamin Zuskin and Eda Berkovsky, both actors in the Moscow State Jewish Theater. She was trained as an engineer, translator, and expert in scientific & technological information. In 1975, with her husband, Yuri Perelman, and their two sons, she immigrated to Israel, where she directed the Information Center at the Standards Institution and at the same time initiated or took part in projects commemorating Benjamin Zuskin and his milieu.

Described by theater critics as one of the twentieth century's greatest talents, Benjamin Zuskin (1899–1952) was a star of the Moscow State Jewish Theater. In writing *The Travels of Benjamin Zuskin*, his daughter, Ala Zuskin Perelman, has rescued from oblivion his story and that of the theater in which he served as performer and, for a period, artistic director. Against the backdrop of the Soviet regime's effort to stifle any expression of Jewish identity, the Moscow State Jewish Theater—throughout its thirty years of existence (1919–49)—maintained a high level of artistic excellence while also becoming a center of Jewish life and culture. A member of the Jewish Anti-Fascist Committee, Zuskin was arrested under fabricated charges and eventually executed on August 12, 1952, along with twelve other eminent Soviet Jews and committee members.

Zuskin Perelman's fascinating chronicle, more than just a personal memoir, conveys the vibrancy and energy of Jewish theater, celebrates the cultural achievements of Soviet Jews, and calls attention to the tragic fate that awaited them. *The Travels of Benjamin Zuskin* sheds light on Soviet Jewish history through the lens of one of the period's most influential cultural icons.

For Orders in Europe visit at www.eurospangroup.com/bookstore

