

# MJ

Mimesis Journal

Rivista semestrale di studi sulla vita e le forme del teatro

vol. 2, n. 1  
giugno 2013

**aA** ccademia  
university  
press





## **Rivista semestrale di studi sulla vita e le forme del teatro**

www.mimesis.unito.it  
mimesis@unito.it

vol. 2, n. 1  
giugno 2013

direttori

**Antonio Attisani**  
**Franco Perrelli**

segreteria di redazione

**Claudia D'Angelo**  
**Giulia Randone**

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

ISSN 2279-7203

registrazione in corso presso il Tribunale di Torino

© 2013 Mimesis Journal. Rivista semestrale di studi sulla vita e le forme del teatro  
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

direttore responsabile  
Antonio Attisani

editore  
Accademia University Press, Torino

ISBN 978-88-97523-46-8

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente  
in versione digitale all'indirizzo [www.aAccademia.it/mimesis2-1](http://www.aAccademia.it/mimesis2-1)

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



per ordinare copie cartacee della rivista:  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

**aA**ccademia  
university  
press

# INDICE

MJ, 2, 1 (giugno 2013)

## EDITORIALE

Il teatro nella crisi dell'università 1  
*Franco Perrelli*

## PRIMAVERA DEGLI STUDI

Il figurale a teatro. Bacon e l'evento sulla scena del Novecento 4  
*Giuliana Altamura*

Il povero e il teatro. Una lettura della performance francescana 37  
*Luca Bosco*

Del grottesco. Due episodi knebeliani 58  
*Claudia D'Angelo*

Des sélections à un processus de création 70  
*Gaëlle Guérin*

Spettri. Polonia 1938 79  
*Giulia Randone*

*The Living Room*: racconto di una performance 93  
*Giulia Vaudagna*

## DINAMICHE QUEER E VISIONI CAMP

Essere visto e vedere 101  
*Antonio Pizzo*

Giving Traditional Marriage a Makeover 120  
*Ron Gregg*

## RIFLESSIONI E RICERCHE

Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse 125  
*Massimo Lenzi*

Francesco e la performance d'attore <i>Alfio Petrini</i>	141
Come cambia la memoria del teatro nell'era digitale <i>Maia Giacobbe Borelli</i>	149
LETTURE E VISIONI	
Re-discovering Oliver M. Sayler <i>Maria Pia Pagani</i>	162
Il teatro di Moni Ovadia <i>Giulia Randone</i>	168
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	173
ABSTRACTS	174
GLI AUTORI	179
CALL FOR PAPERS	182

# Il teatro nella crisi dell'università

*Franco Perrelli*

All'inizio del 2013, il Consiglio Universitario Nazionale (CUN) ha presentato un rapporto piuttosto allarmato sullo stato di salute dell'Università italiana. Più di ogni discorso o preambolo, sono i dati riportati a evidenziare una situazione a dir poco critica.

L'Italia, com'è noto, investe solo l'1% del proprio PIL nel sistema universitario, contro una media europea dell'1,5 e una media OCSE dell'1,6. Più in generale – e a indicare un direzione complessiva, scrive il CUN –, «l'Italia occupa per spesa in educazione terziaria in rapporto al PIL il 32° posto su 37 Paesi considerati [OCSE]».

Ma fermiamoci all'Università. Il Fondo di Finanziamento Ordinario degli Atenei (FFO), dal 2009 a oggi, è calato progressivamente ogni anno del 5% in termini reali, fino a raggiungere con il 2013 una riduzione complessiva prossima al 20%. Ci troviamo di fronte a un mancato finanziamento di proporzioni molto ingenti: circa 1,3 miliardi di euro (dati UE). Un'indicazione la cui drammaticità può essere efficacemente riassunta dalla circostanza che il FFO stanziato per l'anno in corso (2013) è inferiore alle spese fisse a carico degli Atenei.

È diminuito poi, nel corso del tempo, il numero di chi in Italia accede a un titolo di studio universitario. Anche in questo, il nostro paese si pone decisamente al di sotto della media OCSE, al 34° posto su 36 paesi considerati. Nella fascia di età fra i 30 e i 34 anni, soltanto il 19% della popolazione possiede un diploma di laurea, a fronte di una media europea del 30%. D'altra parte, continua il rapporto del CUN, «la spesa per il diritto allo studio ha subito un andamento contrario a ogni dichiarazione di principio: il fondo nazionale disponibile per finanziare le borse di studio tra gli anni 2009-2011 ha subito una riduzione che ha comportato una diminuzione degli studenti che hanno usufruito della borsa dall' 84% al 75% degli aventi diritto».

Contrariamente a quanto auspicato con l'introduzione della Riforma Berlinguer alla fine degli anni Novanta (il cosiddetto “3+2”), da diverso tempo le immatricolazioni sono in costante calo. Scrive sempre il CUN: «Secondo i dati MIUR (Anagrafe Nazionale degli Studenti), gli immatricolati sono scesi da 338.482 (nel 2003-2004) a 280.144 (nel 2011-2012), ciò che significa un calo di 58.000 studenti pari al 17% degli immatricolati del 2003, come se in un decennio fosse scomparso un Ateneo grande come la Statale di Milano con tutti i suoi iscritti». Pure poco confortante, il dato che rileva il numero degli studenti fuori corso, anch'esso in crescita negli ultimi anni, pari ormai al 33,6% degli iscritti. Per ciò che riguarda la laurea triennale, nel 2008-2009, «il 35,9% degli studenti ottiene la laurea nel tempo

previsto mentre il 60,6% impiega un tempo maggiore e solo il 3,5% un tempo minore».

Preoccupanti anche i dati riferiti ai Dottorati di Ricerca. Negli ultimi anni il CUN rileva un calo costante del numero dei dottori di ricerca diplomati. Un raffronto con gli standard degli altri paesi europei evidenzia che in Italia mancano all'appello ogni anno circa 6.000 borse. Utile ancora il dettaglio del rapporto del CUN: «Il numero di dottori di ricerca rispetto alle classi di età interessate (1,5%-2,0%) è comunque inferiore in termini assoluti, nello stesso intervallo di tempo (2007-2010), rispetto a Paesi come Finlandia (2,3%-2,9%), Germania (2,3%-2,6%), Regno Unito (2,0%-2,3%), Svezia (2,8%-3,3%), che tradizionalmente investono molto nell'alta formazione e dove la media è ben più alta di quella europea. A questo proposito, è significativo segnalare che in Italia un numero considerevole di dottorandi (negli ultimi anni quasi il 50% del totale) ha seguito i corsi di dottorato pur non usufruendo di borsa».

D'altra parte, in Italia diminuiscono, nello stesso intervallo di tempo, anche il numero dei corsi di Dottorato attivi: dai 2.200 del 2007 ai 1.900 del 2009. Le ultime, recentissime, disposizioni del Ministero circa la riforma del Dottorato di Ricerca rischiano tra l'altro di rendere la situazione per le discipline umanistiche ancora più difficile, introducendo la necessità di legami dell'Università con il mondo dell'impresa e aumentando il numero minimo di borse erogabili.

Infine, il penoso capitolo del reclutamento. Sappiamo bene come il combinato disposto della diminuzione dei finanziamenti statali, la mancata continuità nell'attivazione delle procedure concorsuali, i vincoli imposti dal legislatore sul ricambio rispetto ai pensionamenti abbia comportato un'estrema difficoltà ad attivare efficaci strumenti di reclutamento e un conseguente calo del corpo docente. Dai quasi 20.000 professori ordinari presenti nell'Università italiana nel 2006 si è passati agli attuali 14.500 (-27%); mentre dai 19.000 associati del 2006 ai 16.000 di oggi (-16%). In sei anni, osserva riassuntivamente il CUN, il numero dei professori si è nel complesso ridotto del 22%.

Sul piano della ricerca, l'orizzonte non è più roseo. A fronte del forzato spostamento dei ricercatori a tempo indeterminato in ruolo "a esaurimento" e l'introduzione di nuove figure di ricercatori precarie e comunque meno stabili, il sostegno economico ai progetti di ricerca conferma lo stesso indirizzo che abbiamo visto per gli Atenei nel loro complesso. Il finanziamento ai PRIN è in costante decremento, scrive il CUN, «dai 100 Meuro assegnati nel 2008 e nel 2009 a progetti biennali (media per anno di progetto pari a 50 Meuro) si è passati allo stanziamento di 170 Meuro cumulativi per il biennio 2010-2011 (ovvero 85 Meuro per anno), ma per progetti triennali (media per anno di progetto pari a 28 Meuro), per giungere a meno di 40 Meuro nel 2012, sempre per progetti triennali (media per anno di progetto pari a 13 Meuro)».

Le conclusioni del CUN sono amare. E si presentano allo stesso tempo come un chiaro appello al legislatore a intervenire urgentemente, invertendo la rotta, prima

che sia troppo tardi. Se infatti le criticità emerse non verranno superate, scrive il CUN, queste «condurranno a una crisi irreversibile, in conseguenza della quale gli Atenei e le Comunità Accademiche non saranno più in condizione di assolvere i propri compiti istituzionali, di procedere alla formazione delle giovani generazioni, di promuovere la ricerca scientifica e di contribuire al contempo allo sviluppo e alla diffusione della cultura, valore costituzionalmente elevato a principio fondamentale della nostra Repubblica».

Questo il quadro sulla base di cifre e commenti assolutamente ufficiali. Perché mai una rivista accademica di teatro dovrebbe occuparsene e snocciolare queste cifre? Siamo dentro il sistema ed è affar nostro soprattutto il tentativo di tenere alto il livello della ricerca, con mezzi ridotti al lumicino e rapporti internazionali di conseguenza sempre più precari, mentre siamo sommersi da un mare d'incombenze burocratiche e informatiche, in special modo di valutazione o autovalutazione, a dir poco barocche. Sopravvivremo? La questione sarebbe più che altro vivere, ché la ricerca, scientifica o umanistica che sia, dovrebbe essere uno degli indici di civiltà, ma anche vitalità d'una nazione.

# Il *figurale* a teatro

Bacon e l'evento sulla scena del Novecento

Giuliana Altamura

## 1. *L'evento del figurale*

Nel suo studio sulla pittura di Francis Bacon, Gilles Deleuze definisce l'opera dell'artista come *figurale*, ossia capace di esorcizzare il figurativo e quindi il narrativo tramite l'isolamento della Figura al centro del suo quadro: una volta isolata, la realtà dipinta su tela diventa un *fatto* e non più una mera illustrazione.<sup>1</sup>

Ciò che ci proponiamo in questa sede è di applicare la categoria del *figurale*, nei termini in cui Deleuze se ne è sapientemente servito per spiegare l'arte di Bacon, alla rivoluzione teatrale del Novecento, in modo da poterne evidenziare il significato evenemenziale e individuare come possa essere declinato oggi lo specifico dell'arte scenica.

«La pittura oggi sta attraversando una fase particolarmente complicata», affermava Bacon nel 1962, «e uno dei problemi è che appena metti più figure sulla stessa tela si sviluppa un racconto. E in quell'istante stesso, ecco la noia. Il racconto parla più forte della pittura. La verità è che siamo ai primordi: non siamo ancora riusciti a eliminare la narrazione tra una figura e l'altra».<sup>2</sup>

Scopo della pittura, scrive Deleuze, dev'essere quello di strappare la figura al figurativo.<sup>3</sup> L'arte del XX secolo ha reso possibile tale processo da una parte spingendosi verso una forma pura, seguendo quindi la via dell'astrazione, dall'altra percorrendo l'irto cammino del *figurale*, soluzione che il filosofo definisce «più diretta e più sensibile».<sup>4</sup>

Il teatro nel Novecento è segnato dalla stessa volontà di rompere con il realismo rappresentativo. Il teatro d'avanguardia, a partire dalla prima messinscena dell'*Ubu Roi* di Jarry, ha intrapreso una direzione che potremmo definire altrettanto *figurale*, in quanto alternativa al teatro classico-realista di natura narrativo-illustrativa e a quello simbolista, che pure aveva tentato con esiti fallimentari – e vedremo perché – di affrancarsi dal narrativo seguendo però una via che troverebbe corrispondenza, in pittura, in quella dell'astrazione.

<sup>1</sup> Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2004.

<sup>2</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. it. di N. Fusini, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991, p. 23.

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 29.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 31.

Nel corso del Novecento si assiste a un processo di smantellamento delle convenzioni teatrali, di rinuncia alla narrazione intesa come susseguirsi di eventi logicamente determinati e alla complessità psicologica dei personaggi, l'abbandono insomma del testo drammatico per un testo performativo. Il teatro non è più il luogo della finzione e ciò comporta un nuovo utilizzo dello spazio, una nuova attenzione al tempo, una ridefinizione del ruolo dello spettatore.

Se Bacon pensava a una riformulazione della pittura era anche in ragione dell'affermarsi delle nuove arti e della fotografia in particolare, proprio perché aveva strappato alla pittura la funzione documentativa e illustrativa. La stessa esigenza fu avvertita in ambito teatrale con l'avvento del cinema, che chiamava evidentemente il teatro a ritrovare il proprio specifico, il suo essere *evento*, contrapposto alla riproducibilità di un'arte di certo più evoluta dal punto di vista tecnico ai fini di una ri-produzione, appunto, del reale. Il teatro era ora chiamato a esprimere un «mondo effimero, ma vero», un mondo «tangente al reale»: «L'illusione non si fonderà più sulla verosimiglianza o l'inverosimiglianza dell'azione – scriveva Artaud – ma sulla forza comunicativa e la realtà di tale azione. [...] Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena. [...] Le convenzioni teatrali hanno fatto il loro tempo. [...] Abbiamo bisogno di credere a ciò che vediamo».<sup>5</sup>

È proprio in tale concezione poetica della performatività che emerge tutta la forza del *figurale* come espressione della differenza che eccede il segno, la parola, la scrittura, liberando il potere indicibile dell'immagine.

Deleuze, studiando l'opera di Bacon, ravvisa nei suoi quadri la presenza di tre elementi costitutivi: una struttura materiale, fatta di grandi campiture di colore vivido e uniforme; un tondo-contorno, sorta di pista che può avere le forme più svariate, dal cerchio alla barra, al cubo; l'immagine in posizione, o Figura, che il tondo-contorno isola dalla struttura materiale. Quest'ultima svolge una funzione spazializzante che fa venire meno ogni relazione di profondità, distanza, luce e ombra. La Figura si trova a compiere una sorta di rudimentale tragitto segnato da questi luoghi.

Nei tre elementi indicati da Deleuze, e soprattutto nel loro nesso dinamico, non è difficile individuare un parallelismo con le funzioni di un teatro che, una volta rinunciato all'apparato scenografico realista, si trova faccia a faccia con i principi essenziali e costitutivi della propria arte.

All'interno del tondo-contorno la Figura – che sia essa coricata o seduta – sembra aspettare, ma «ciò che accade, o è sul punto di accadere, o è già accaduto, non è uno spettacolo, una rappresentazione».<sup>6</sup> La Figura vive un movimento di reclusione

<sup>5</sup> A. Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1968, pp. 6-8.

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 33.

dato dalla campitura che si arrotola attorno al luogo seguendo il contorno e avvolgendola, imprigionandola. Tramite la reclusione la Figura diviene tale.

Il tondo-contorno ci sembra allora determinare una vera e propria scena, definire uno spazio teatrale nel senso più sacro di linea di demarcazione oltre la quale l'attore cessa di essere un uomo e comincia a *significare*, diventa Figura. Potremmo allora pensare alla struttura materiale come al luogo teatrale in senso lato, la realtà all'interno della quale viene poi a delimitarsi una scena e in cui è contenuto un pubblico, ponendo l'occhio dello spettatore *all'interno* del quadro, attore anch'egli del nesso dinamico, dello scambio in due sensi che va dall'interno della pista-scena verso la struttura e viceversa. Non è un caso infatti, e lo vedremo, che quando Bacon rappresenta un'altra figura nel quadro, un *testimone*, lo pone nella struttura, fuori dal tondo-contorno che isola il *doer*.<sup>7</sup>

Se la Figura di Bacon sembra (at)tendere beckettianamente verso la struttura materiale, è d'altra parte soggetta a una tensione tutta interiore, a un'attesa che si svolge in se stessa: lo sforzo spasmodico per diventare Figura. Il suo corpo così si trasforma in sorgente del movimento, «il problema non è più quello del luogo, bensì dell'evento».<sup>8</sup> Nulla di più specificatamente teatrale. Il teatro è il suo evento. Ciò che vorremmo motivare in questa sede è che si tratti dell'unica arte capace, per via del proprio costituzionale dinamismo, a tracciare il confine mobile del senso divenendo scrittura di superficie, ma senza perdere allo stesso tempo lo spessore proprio del *figurale*, che poi altro non è che lo *spazio silenzioso del desiderio*.

Nella *Logica del senso*, Deleuze riprende la dottrina stoica degli *eventi* che – contrapposti ai *corpi* con i loro stati di cose – sono effetti incorporei, *verbi* non presenti né vivi, ma infiniti nel senso dell'*Aiôn* (eterno divenire che si divide all'infinito in passato e futuro), i quali insistono nel tempo, al contrario del presente che vi esiste.<sup>9</sup> Gli eventi rappresentano quindi il paradosso del puro divenire, identità infinita dei due sensi. Tale paradosso destituisce le profondità platoniche e riporta i conflitti in superficie, lì dove si dispiega il linguaggio, sul piano che è carattere del discorso.

Il senso all'interno di una proposizione – continua Deleuze – consiste proprio nell'evento puro degli stoici, nell'espresso, incorporeo alla superficie delle cose, entità complessa irriducibile. Non esiste al di fuori della proposizione, ma è la frontiera che separa le proposizioni e le cose: volge una faccia alla proposizione e l'altra allo stato di cose.

Attraversare lo *specchio*, la linea di frontiera del senso verso il linguaggio, fa venir meno la designazione per passare in una regione in cui il linguaggio non ha più

<sup>7</sup> *Doer*, o *attuante*, è la denominazione assunta dall'attore nell'Arte come veicolo di Jerzy Grotowski, basata appunto sul rifiuto della rappresentazione a favore dell'atto, delle azioni realmente compiute.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 41.

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2005.

rapporto con i designati ma con gli espressi, ossia col senso. Il senso, in quanto linea di frontiera, dispone di una propria impenetrabilità e costituisce a sua volta una serie di paradossi. Particolarmente importanti ai fini del nostro discorso sono i primi che Deleuze ci presenta: quello della *regressione* e dello *sdoppiamento sterile*. Il *paradosso della regressione* o della «proliferazione indefinita» parte dalla constatazione che il senso è sempre presupposto appena si inizia a parlare: si tratta di una regressione infinita del presupposto che sancisce l'impotenza di chi parla e la superiorità del linguaggio, il suo potere infinito di «parlare sulle parole».<sup>10</sup> Avremo sempre dunque la simultaneità di almeno due serie: ogni nome è preso prima nella designazione che opera, poi nel senso che esprime e che diventa designazione del successivo. Ogni serie sussumerà allora due serie omogenee, una significante, l'altra significata. Se il significante è «ogni segno in quanto presenta in se stesso un aspetto qualunque del senso», il significato non è mai il senso, ma serve da «correlativo» per quel particolare aspetto del senso che vi è trattenuto.<sup>11</sup> Le due serie sono simultanee, divergono allo stesso tempo e rappresentano le due facce dell'istanza paradossale dalla quale sono animate, perché «l'una manca sempre all'altra»: così si può dire che l'istanza «manca al suo posto», è la «combinazione della casella vuota e del perpetuo spostamento di un pezzo».<sup>12</sup>

Per uscire da tale paradosso si può soltanto immobilizzare una proposizione, fissarla il tempo necessario per estrarne il senso: è il *paradosso dello sdoppiamento sterile*, così definito perché constata la sterilità dell'evento come senso. Estratto dalla proposizione, il senso è indipendente da essa, sospeso, ma solo come un doppio evanescente, «fantasma senza spessore».<sup>13</sup>

Dato il naturale eccesso della serie significante rispetto a quella significata (come notava Lévi-Strauss, l'universo ha significato prima che ci si cominciasse a domandare cosa significasse), le due serie sono e saranno sempre una in eccesso e l'altra in difetto, determinando lo spostamento continuo di quella *casella bianca* che è l'elemento paradossale volto ad assicurare l'attribuzione del senso grazie all'emissione delle singolarità. Se sono eventi, le singolarità «comunicano in un solo e medesimo Evento che non cessa di ridistribuirle e le loro trasformazioni formano la *storia*».<sup>14</sup> Gli eventi sono «singolarità ideali» che appartengono all'*Aiôn* illimitato, sono le uniche idealità concepibili ed è qui che lo stoicismo destituisce la metafisica del platonismo: «destituire le essenze per sostituirvi gli eventi come getti di singolarità».<sup>15</sup> Il senso è quindi prodotto della circolazione del non senso, non

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 53-54.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 54.

deriva da alcuna profondità alla maniera dei pre-socratici, né dalle altezze platoniche, ma si costituisce in superficie.

L'unica verità eterna è quella dell'evento puro e il saggio stoico dev'essere in grado di coglierlo indipendentemente dalla sua effettuazione nel presente, ma in quanto eterno passato ed eterno futuro. Allo stesso tempo, però, deve volerne l'incarnazione in uno stato di cose e nel proprio corpo, diventarne quasi-causa, incarnare la verità dell'evento.

La logica del teatro come evento e il cuore del suo linguaggio non potrebbero essere spiegati meglio, a nostro avviso, che tramite la rilettura dell'evento stoico deleziano. Deleuze stesso usa non a caso una metafora teatrale paragonando il comportamento del saggio stoico – modello per chiunque voglia vivere nel *vero* – a quello dell'attore che, recitando, rimane nell'istante, mentre il personaggio che interpreta spera nel futuro e ricorda il passato ed è in questo senso che l'attore *rappresenta*.

Fare corrispondere il minimo di tempo rappresentabile nell'istante con il massimo di tempo pensabile seguendo l'*Aiôn*. Limitare l'effettuazione dell'evento a un presente senza mescolanza, rendere l'istante tanto più intenso e teso, tanto più istantaneo quanto più esprime un futuro e un passato illimitati, tale è l'uso della rappresentazione: il mimo, non più l'indovino.<sup>16</sup>

Lo stoico non solo comprende e vuole l'evento, ma lo rappresenta e quindi lo seleziona e un'«etica del mimo» prolunga la logica del senso.<sup>17</sup> L'attore-mimo parte quindi dalla consapevolezza dell'evento puro, dell'Atto come unico senso possibile, per raddoppiarne l'effettuazione, limitarne le mescolanze in un istante che impedisca loro di debordare. L'attore «raddoppia l'effettuazione cosmica [dell'evento] con un'altra [...] superficiale, tanto più netta» che limita la prima: diventa «commediante dei propri eventi», compie una *contro-effettuazione*.<sup>18</sup>

Bacon può dipingere la Figura come evento, fermare su tela quell'istante che si apre all'infinito dell'*Aiôn* delimitandola allo stesso tempo, ma solo il teatro in quanto arte dinamica *in praesentia* è capace di replicare quel *paradosso sterile* che permette di bloccare l'istante ed estrapolarne il senso senza tregua, in un *continuum* temporale che restituisce precisamente il doppio di quello che noi tutti viviamo. Il lavoro del saggio per Deleuze è un lavoro di *rappresentazione*, significa raddoppiare in ogni atto il senso eterno dell'Atto senza fine. Il teatro allora non solo è figura perfetta della vita, ma comprensione intima della sua verità più segreta, duplicazione della *contro-effettuazione* del saggio, contro-effettuazione della sua contro-effettuazione.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 135.

L'evento diventerà dunque «ciò che deve essere rappresentato in ciò che accade», così come l'attore assumerà le fattezze di un «contro-dio», capace di cogliere come eterno presente ciò che gli uomini leggono come passato e futuro.<sup>19</sup> L'attore, come il saggio, appartiene all'Aiôn. Il suo paradosso è quello di rimanere nell'istante per interpretare qualcosa che non cessa di sperare o ricordare: non interpreta un personaggio, ma il senso dato dalle componenti dell'evento, liberate dai limiti degli individui e delle persone, assumendo un ruolo «impersonale e preindividuale».<sup>20</sup>

La *contro-effettuazione* del saggio – e quindi, a un secondo livello, dell'attore – consiste nel cogliere se stesso come evento. È l'unico modo in cui l'individuo può estrarre l'Evento puro in cui tutti gli eventi comunicano, per poi tornare su se stesso «attraverso tutti gli altri, con tutti gli altri».<sup>21</sup> È l'unica maniera in cui egli può salvare la superficie, non sprofondare nella ferita da cui la struttura del senso emerge, salvare quindi sia la vita che il linguaggio che dalla superficie stessa dipende: ci si salva proprio con la contro-effettuazione, «essere mimo di *ciò che effettivamente accade*», compiere un «mitragliamento della superficie per trasmutare il pugnamento dei corpi».<sup>22</sup> È questo ciò che può e deve insegnarci il teatro dopo il crollo della metafisica.

L'attore è l'uomo cristallizzato nello spasmo, mentre tende verso la struttura materiale dello sfondo baconiano, ossia il *flusso* cui appartiene lo spettatore, la vita. In questo senso la *cattura* della Figura compiuta da Bacon, prigioniera del tondo-contorno, corrisponde alla violenza dell'attore strappato alla vita e posto sulla scena, fuori dal tempo-flusso, a duplicare l'evento nell'Evento.<sup>23</sup>

La serie degli spasmi delle Figure di Bacon è legata per Deleuze alla triade amore-vomito-escremento, richiamo della triade ubuesca *merdre-physique-phynance* che per prima ha destabilizzato il rigore logico del teatro classico agli albori del XX secolo: le forze alimentari di autoconservazione unite alle pulsioni distruttive riemergono sulla scena dalla ferita profonda del corpo per decostruire il linguaggio teatrale e metterlo in discussione. Se però Jarry il precursore mantenne intatta la maschera della messinscena svuotandola semplicemente dall'interno, sarà con Artaud che l'urto di queste forze spingerà verso una ridefinizione dello statuto teatrale.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>23</sup> «Dire, nel modo più in-espressivo e radicale, l'indicibilità dell'Evento» – scrive Sergio Fava a proposito del rapporto di Carmelo Bene con la filosofia di Carlo Sini – «compreso quello del linguaggio dicente-il-mondo o sé-dicente» (Sergio Fava, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio. Cosmologia e semiologia*, relazione al convegno «Le arti del '900 e Carmelo Bene», Orsa, Torino, GAM 24-26 ottobre 2002).

È Deleuze stesso, ancora una volta, a paragonare la Figura di Bacon al *corpo senza organi* di Artaud: si tratta di disfare l'organismo «a vantaggio del corpo», inteso come carne e nervo.<sup>24</sup> Nella *Prima conversazione* con David Sylvester, Bacon afferma: «L'immagine che cerco sta come una specie di funambolo sulla corda tesa che separa la pittura cosiddetta figurativa da quella astratta. Ma non potrà che venire dall'arte astratta, pur non avendoci niente da spartire. Detto diversamente, si tratta di lavorare sulla figura fino a che tocchi il sistema nervoso con la massima intensità e violenza».<sup>25</sup> Il parallelo con la ricerca di Artaud è evidente.

Il corpo della Figura di Bacon tenta di fuggire da se stesso attraverso uno dei suoi organi. Il grido diventa un'operazione attraverso cui l'intero corpo fugge dalla bocca. Deleuze lo definisce «atletismo derisorio» e a noi pare non discostarsi affatto dall'«atletica affettiva» artaudiana: «Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolatura affettiva, corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti. L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano».<sup>26</sup>

Allo stesso modo dell'attore novecentesco, la Figura baconiana fissa dunque una «partitura degli impulsi vivi» con il proprio corpo, per dirla con Grotowski.<sup>27</sup> Non si recita più, esiste solo l'*atto* come azione totale. Anche Grotowski, come Bacon, affermava di cercare una terza via fra vita quotidiana e illusione, da sempre in lotta per l'egemonia teatrale: egli cercava una situazione che non fosse né imitazione della vita né sforzo di fantasia, «ma in cui fossimo in modo di ottenere la reazione umana che potesse essere, letteralmente, contemporanea allo spettacolo ed essere, al suo interno, qualcosa di totalmente reale».<sup>28</sup> Si trattava di ritrovare gli impulsi che fluiscono dal profondo del proprio corpo e guidarli con chiarezza verso un certo punto indispensabile nello spettacolo, quello stesso punto che in Bacon diventa uscita da se stesso, abbandono della carne macellata da parte dello spirito, e nell'attore grotowskiano ascesa verso forme di energia più sottili.

Un'attenta osservazione delle posture in cui le Figure di Bacon sono ritratte permetterebbe, inoltre, di riscontrarvi l'evidente incarnazione dei principi del pre-espressivo di Barba intesi come stato intermedio fra quotidiano e rappresentazione e quindi propri di quel *totalmente reale* ricercato da Grotowski: la via di mezzo fra il realistico e l'astratto perseguita da Bacon, il *figurale* appunto, si con-

<sup>24</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 104.

<sup>25</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 16.

<sup>26</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 43; A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 242.

<sup>27</sup> J. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. in F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari-Roma 2007, p. 66.

<sup>28</sup> *Ibid.*

cretizza in corpi dagli equilibri totalmente alterati, sorretti da sostegni instabili, vittime di impulsi e contro-impulsi che li spingono in direzioni opposte, isolando – e quindi semplificando – particolari tensioni avulse dal loro contesto, col risultato di un immenso spreco di energia persino quando tutto ciò che la Figura fa è aprire un rubinetto.<sup>29</sup>

Il poter definire le Figure di Bacon come pre-espressive, attestanti quindi una forma di *purezza* che è quella dell'Evento deleuziano, ci permette di collocarle in uno spazio che precede, appunto, la rappresentazione, attenendosi a una dimensione antecedente la significazione e la scrittura, la dimensione che Lyotard definisce con il termine di *spessore*, concetto fondamentale per comprendere la teoria del *figurale*.

È proprio a Lyotard, infatti, che Deleuze rimanda nella *Logica della sensazione* e sarà necessario avvicinarci al suo *Discorso, figura* per poter approfondire la nostra argomentazione che tenterà di spiegare con il *figurale* quello che potremmo definire come lo *specifico ritrovato* del teatro.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> L'esempio fa riferimento all'opera di Bacon *Figure standing at a Washbasin*, 1976.

<sup>30</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, a cura di F. Mazzini, Mimesis, Milano 2008. Prima di procedere con un'analisi del concetto di *figurale*, vorremmo fare riferimento a quello di *immaginale* proposto da Henry Corbin nei suoi studi teosofici, in modo da poter evitare una possibile confusione tra i due (cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, trad. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1986). Fra le percezioni sensibili e le categorie dell'intelletto, Corbin situa il luogo dell'«Immaginazione attiva» (o «agente») con una propria funzione cognitiva che permetterebbe di accedere «a una regione o realtà dell'Essere» altrimenti interdetta (*ivi*, p. 14). Corbin ha individuato tale *luogo* nel mondo spirituale dell'Iran mazdeo e sciita, ponendo l'accento sulla facoltà cognitiva del *mundus imaginalis*, da cui la definizione di immaginale. Le forme immaginali rappresenterebbero dunque una terza via rispetto a quelle sensibili e a quelle intelligibili e occuperebbero una posizione mediana e mediatrice fra le due. I teosofi sciiti e ismailiti leggono nella storia la metafora della «Vera Realtà» e nell'immaginale l'incarnazione spirituale della stessa (*ivi*, p. 19). La Forma immaginale compie una trasmutazione dei dati sensibili per risolverli nella purezza del mondo sottile: si tratta quindi di un processo di *dematerializzazione* grazie al quale viene a compiersi l'*apparizione* intesa come svelamento del reale nascosto, il vero senso dell'Accadimento letto come «annunciazione dell'anima a se medesima» (*ivi*, p. 42). Nella geografia immaginale dunque ogni accadimento è accadimento psichico, «esseri e cose si rivelano quali *atti* di un pensiero personale, ne sono le ierurgie» (*ivi*, p. 56). L'immaginale possiede insomma ancora una *fisica*, non astrae platonicamente le Idee, ma si tratta di una fisica come luogo epifanico, specchio teso sulla realtà che rappresenta ancora forme, ma dell'anima. Certo l'immaginale di Corbin trova evidenti punti di contatto con il figurale di Lyotard-Deleuze nel suo situarsi fra il dato fisico e l'astrazione intellettuale, trovandosi così a incarnare una realtà psichica. D'altra parte, però, è d'obbligo sottolineare la totale assenza nel concetto di figurale di ogni metafisica: l'unica verità che si manifesta nell'avvento del figurale è quella dell'evento, anzi dell'evento stesso del manifestarsi, nessuna *Sophia* svelata in attesa di una trasfigurazione finale, nessuna «Luce di Gloria» che giunga dall'alto a illuminare il sensibile per trascenderlo, ma solo la forza motrice e interamente umana del desiderio a operare una trasfigurazione (*ivi*, p. 56). Il figurale è altro dalla significazione, ciò che non può essere inteso con categorie intellettuali e di conseguenza sfugge alla codificazione e proprio per questo deriva sì da una dematerializzazione del reale, ma ad opera del sistema nervoso, non dell'anima come incarnazione angelica. La forza che

## 2. La differenza del linguaggio teatrale

Lyotard parte dalla constatazione che il dato non è un testo, possiede uno *spessore*, appunto, una *differenza* costitutiva che non va *letta*, ma *vista*: è questa differenza che non smette mai di esaurirsi nel significare il dato. La trascendenza del simbolo implicata dall'arte è costituita dalla figura, intesa come manifestazione spaziale di tutto ciò che il discorso non può incorporare, non può interiorizzare in significazione, non senza esserne destabilizzato. L'arte vuole la figura e non il discorso, vuole quindi il silenzio che è il contrario del discorso, bellezza e insieme violenza, ma ne resta comunque la condizione perché appartiene al dato che si deve esprimere. Non c'è discorso senza questa opacità, questo *spessore* inesauribile. «Il silenzio risulta dalla lacerazione a partire dalla quale un discorso e il suo oggetto si dispongono faccia a faccia, dando così inizio al lavoro di significazione».<sup>31</sup> Tale violenza appartiene al fondo del linguaggio, è il punto di partenza, dal momento che l'oggetto per essere significato dev'essere freudianamente costituito e perduto. È questa violenza a rendere l'oggetto un segno e a fare del discorso una cosa, ponendo uno spessore che – scrive Lyotard, utilizzando una metafora non casualmente teatrale – «allestisce una scena».<sup>32</sup>

Alla dimensione di questo spessore ineludibile rapportiamo quell'*ambiguità* del reale cui fa riferimento Bacon quando afferma che «si vuole che l'immagine somigli alla cosa reale, ma sia al tempo stesso profondamente evocativa e liberi aree di sensazione diverse dalla semplice illustrazione dell'oggetto. [...] La forma illustrativa rivela immediatamente, tramite l'intelletto, il suo significato, mentre la forma non-illustrativa passa prima per la sensazione e solo dopo, lentamente, riporta alla realtà. [...] Questo modo di arrivare alla forma è di per sé più vicino alla realtà proprio per la sua intrinseca ambiguità».<sup>33</sup>

L'intera struttura dei quadri di Bacon, come nota Deleuze, gioca un ruolo di specchio virtuale non riflettente, come «spessore opaco» dove «non c'è nulla dietro, bensì dentro».<sup>34</sup> È questo spessore a determinare la deformazione dei corpi e della Figura.

La profondità data dallo spessore è una *lateralità* che appartiene all'inconscio o all'espressione, eccede il linguaggio. Il senso si presenta come assenza di significazione, per cui «costruire il senso non è nient'altro che decostruire la significazio-

agisce verso l'assimilazione del dato fisico in una lotta irriducibile proviene dal corpo, dal *basso*, non manifesta altra realtà che quella della *sensazione*, di cui parleremo. Non riteniamo dunque opportuna un'assimilazione di immaginale e figurale, dal momento che – per quanto la categoria di immaginale possa trovare applicazione in campo conoscitivo – difficilmente a nostro parere il suo significato può essere scisso dalla componente metafisica che l'ha determinato negli studi di Corbin.

<sup>31</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 42.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>33</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., pp. 44-45.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 46.

ne».<sup>35</sup> Il *figurale* sarà tutto ciò che è altro dalla significazione, decostruzione della scrittura, spazio della figura visto e non compreso.

È quindi la *negazione*, intesa come differenza iniziale, a ordinare le due esperienze del parlare e del vedere: implicata nel visibile in quanto distanza, «spaziatura costitutiva dello spazio che costituisce lo spessore», essa rappresenta il segreto che il pittore (ma, aggiungiamo noi, l'artista in senso lato) rende visibile, il segreto della manifestazione, ossia la profondità.

Nel pensiero poi, il vedere si raddoppia, riflettendosi nella parola così come la visione si riflette nel raddoppiamento pittorico: «quando noi riflettiamo sul quadro, riflettiamo sulla riflessione».<sup>36</sup> La negazione è necessaria al vedere in quanto distanziamento che allontana il vedente dall'oggetto, dotando entrambi di spessore. Il linguaggio, come già suggerito da Deleuze, appartiene alla superficie e non possiede quindi lo spessore, anzi il suo ruolo è proprio quello di arginare la profondità della distanza originaria per permettere di significarla. La parola quindi non può partecipare del sensibile, se non tramite la presenza di un «non-linguaggio nel linguaggio», che è quello della figura, «uno spazio figurale» che «si mantiene ai bordi del discorso offrendo il suo oggetto come immagine».<sup>37</sup> Dal momento che, l'abbiamo visto, il sensibile si trova in uno scarto ineludibile con il sensato, è la *forma-figura* ad aprire la distanza fra occhio e oggetto, l'impulso del desiderio che tende verso il sensibile e che è alla base dell'arte.

Questo *non-linguaggio nel linguaggio* è il linguaggio *figurale*, il linguaggio che rompe con il codice per liberare il senso, lasciarlo passare attraverso le sue crepe: è il linguaggio della poesia e del sogno, trasgressione linguistica e appagamento del desiderio. L'arte non è altro che «il gesto del desiderio» e il teatro, in quanto arte del gesto, lo diviene doppiamente, assumendo lo spessore insito nel suo realizzarsi *in praesentia* come un linguaggio di secondo livello tramite il quale riflettere su se stesso, riassumere costantemente in figura la propria storia.<sup>38</sup> La dimensione ostensiva del teatro racconta l'ostensione prima del mondo agli occhi dell'uomo.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 49.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 82-83.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>39</sup> Riguardo la dimensione ostensiva del teatro, cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2003, p. 62. L'autoreferenzialità del teatro, il suo riferirsi a se stesso prima che ad altro, lo rimanda alla dimensione del linguaggio da un lato in quanto sistema chiuso, dall'altro come prima forma di presa di possesso del mondo da parte dell'uomo. Si legga in proposito quanto scritto da Carlo Sini in *Le arti dinamiche*: «La differenza di tutte le differenze, il doppio di ogni doppio è la parola, cioè l'aver dato nome allo sguardo che sta dietro lo schermo originario del vedere ed essere visti. È questo nome che li ha differenziati e così rivelati in uno spazio di reciprocità nel quale ora l'uomo può *giocar di maschera*, agire il suo desiderio e rappresentarlo, cioè rappresentarselo, facendolo appunto essere come desiderio. [...] In altri termini, l'uomo isola la funzione dello sguardo, il suo esser segno e il suo segnalare; vale a dire, questa funzione la ravvisa e la

Se Bacon ha sentito la necessità di allontanarsi dal figurativo rifuggendo allo stesso tempo l'astrattismo, è perché ha intuito che il codice della significazione non poteva essere del tutto disfatto senza ricadere nel caos. Il linguaggio dev'essere penetrato dal desiderio, piegato dai suoi silenzi, ma a condizione che determinate regole restino ben salde. Non si tratta infatti di destituire completamente il discorso, ma di donargli la carne del sensibile, di tracciare per quanto possibile le linee di quel desiderio che nasce dalla distanza irriducibile nel linguaggio fra noi e le cose. Spiega Lyotard avvicinandosi incredibilmente al segreto dell'arte di Bacon: in pittura troviamo da una parte «un'immanenza del senso nel segno», nella profondità di un colore o di una linea di forza orientata che suscita nel corpo un'attesa, e allo stesso tempo trascendenza perché il senso non è dato dalla linea o dal colore, «vi è, al contrario, nascosto».<sup>40</sup>

Lyotard porta ad esempio il Mallarmé di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, che sottrae radicalmente il linguaggio alla sua funzione comunicativa, rivelando un potere che la eccede, il «potere di figurare e non solo di significare».<sup>41</sup> Grazie al lavoro del poeta sulla tipografia, *Un coup de dés* non ha semplicemente da essere letto e razionalmente inteso, ma da essere visto: lo spazio bianco del silenzio-negazione porta sulla pagina il sensibile e il sensibile si dispone spazialmente fra le parole parlando alla nostra percezione e forza immaginativa. Tutto il sensibile posseduto in potenza nel sensato viene esposto grazie alla mobilità delle parole, alla loro danza sulla pagina bianca.

Tale mobilità del linguaggio è posseduta ontologicamente dal teatro, dalla sua dimensione spaziale in cui sono corpi vivi a diventare figure, corpi cui il movimento appartiene come ragion d'essere. L'altro dalla significazione, il figurale, dà così spessore al discorso tracciato dai loro movimenti. I corpi restituiscono l'impenetrabilità dello spessore che solo l'arte scenica è capace di rendere in tutto il suo feroce segreto. Il teatro va etimologicamente visto oltre che letto, possiede in sé sia la realtà che il segno, è la referenza che incarna se stessa in un discorso che si rivela figurale per antonomasia, in cui l'evento rappresentato può trovare una momentanea cristallizzazione senza dover rinunciare al movimento per estrapolarne l'eternità del senso che proprio in tale mobilità risiede. «Questo linguaggio – scriveva Artaud – non può essere definito se non attraverso le sue capacità di espressione dinamica nello spazio, contrapposte alle capacità espressive della parola dialogata. Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatri-

mette in scena: la mette in scena nel discorso» (C. Sini, *Le Arti dinamiche. Filosofia e Pedagogia*, in Id., *Figure dell'enciclopedia filosofica*, libro VI, Jaca Book, Milano 2004, pp. 45-46 e 57).

<sup>40</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 110.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 95.

ce e vibratoria sulla sensibilità».<sup>42</sup> Il linguaggio teatrale sta nella spinta del desiderio che unisce i segni alle cose, sta tutto nella sua profondità costitutiva, nel presente della sua tridimensionalità.

Anche Bacon avvertiva una necessità del tutto teatrale quando isolava le figure, dislocava un'onda e una spiaggia in una struttura artificiale – una scena – per poterne estrarre il senso evenemenziale, e allo stesso tempo sentiva che non poteva bastargli, provava la necessità di dipingere *sequenze* che mutano, immagini in movimento: «Il mio sogno sarebbe dipingere stanze di quadri con soggetti diversi, ma fatti in serie. Immagino stanze colme di quadri che si dispongono in fila, come fossero delle diapositive».<sup>43</sup>

Ciò che resta del teatro a spettacolo terminato sono solo tracce, così come della vita. Carlo Sini definisce la figura come «un precipitato di mondo», «evento del mondo nei segni di un corpo».<sup>44</sup> Il figurarsi è un continuo sfigurarsi, così come accade alle Figure di Bacon. Il corpo *segnato* reca traccia degli eventi che l'hanno preparato e attraversato, determinandone quella che il filosofo definisce l'*aura*. Ogni cosa allora sarà figura, anche un gesto o un grido o una parola, qualsiasi «*resto* o testimonianza del passaggio del mondo».<sup>45</sup> Se la figura in quanto corpo segnato diventa traccia dell'evento, l'aura invece è sempre capace di rinviare al suo senso profondo, ne rappresenta il *limite*, ciò che consente alla figura di continuare a s-figurarsi e trascendersi, la soglia del suo continuo transitare. Tale limite si materializza da una parte nel supporto empirico in cui la figura si iscrive (il significante), dall'altro nel supporto invisibile, trascendentale, racchiudendo il senso fondatore della relazione fra significato e significante. Ecco allora che l'aura di cui parla Sini rimanda allo spessore di Lyotard, alla soglia del senso nell'evento di Deleuze. Il limite della figura come segno dell'umano, continua il filosofo, è un termine cui possiamo avvicinarci indefinitamente, senza mai raggiungerlo, perché tracciandolo lo spostiamo in là. Questo movimento infinito appartiene all'istanza che egli definisce *foglio-mondo*, ossia «duplicazione del mondo nella raffigurazione del sapere», dove la raffigurazione è la «ripetizione analogica dell'evento», concetto che richiama direttamente – lo vedremo – il *diagramma* baconiano alla base del suo processo creativo.<sup>46</sup>

La parola ha progressivamente perduto il suo valore espressivo originale, quella che Lyotard definisce la *densità* del suo primordiale essere segno, che si mantiene invece – sempre più inconsapevolmente, come suggerisce Sini – negli ideogrammi orientali. A questo «processo di decadimento iconico» di cui il nostro alfabeto non

<sup>42</sup> A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 204.

<sup>43</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., pp. 22-23.

<sup>44</sup> C. Sini, *Il limite della figura*, in Id., *Il sapere dei segni*, Jaca Book, Milano 2012, p. 12.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 34.

è che l'ultimo prodotto, si è affiancato uno spostamento, un *transfert* del rapporto di designazione su quello di significazione che ha portato a confondere il significato con l'oggetto, fondando così «un doppiato del mondo che la tradizione mitica del platonismo chiama [...] intelligibile» e che ha sancito l'illusione della significazione all'interno del circuito chiuso della lingua.<sup>47</sup>

In realtà il linguaggio di conoscenza – spiega bene Frege – si fonda proprio sulla ricerca da parte della parola dell'oggetto *assente* di cui essa parla, richiedendo in questo senso una forma di trascendenza.<sup>48</sup> Il linguaggio dell'arte esige anch'esso una trascendenza, ma di tipo simmetrico: da una parte la parola tende verso l'oggetto per assimilarlo al significato, dall'altra si apre allo spazio della visione e del desiderio – ecco che torna il *figurale* – e tenta di comporre una *figura* con del significato.

Se il linguaggio della conoscenza ambisce a possedere ciò che non è, quello dell'arte cerca direttamente di esserlo. Frege afferma che il solo mezzo che abbiamo per parlare è *camminare* per vedere.<sup>49</sup> E non è molto diverso da quanto scrive Sini a proposito della saggezza perduta degli ideogrammi cinesi, per cui «le cose non sono che [...] i punti d'incontro delle azioni», in cui l'occhio vede «cose in moto», cose che «*evolvono* il loro fato»: cose e azioni sono un tutt'uno.<sup>50</sup> Si tratta dell'importanza del tratto come «gesto che configura il mondo» ed è esattamente il senso del gesto teatrale.<sup>51</sup> Nel teatro del Novecento inteso come evento è l'occhio dello spettatore-testimone a camminare intorno alla scena per vedere, e ciò che vede è il costituirsi stesso del segno, il cammino dell'attore che di-segna con i suoi occhi una realtà altra e compossibile. L'evenemenzialità del suo gesto pone la differenza fra la figura e il supporto, differenza del limite «che custodisce in sé la distanza infinita tra l'origine e la destinazione del tratto».<sup>52</sup> L'aura dell'attore in quanto segno è il limite infinito della sua figura mobile, in continua trasformazione, è la densità costitutiva del suo spessore che può esistere solo in virtù del suo *cammino* sulla scena il quale, a differenza del tragitto che le Figure baconiane possono suggerire confinate nel loro tondo-contorno, avviene realmente, sotto il nostro sguardo.

Sia Lyotard che Deleuze si rifanno al Freud della *Negazione* per spiegare come realtà, soggettività e desiderio si costruiscano insieme attraverso la violenta disgre-

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 20; J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 137.

<sup>48</sup> G. Frege, *Senso e significato*, in Id., *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 374-404.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> C. Sini, *L'ideogramma cinese e la sua aura*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 43.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 49.

gazione della situazione originaria dell'identificazione.<sup>53</sup> È il gioco del *fort-da* (li-qui): l'oggettività si costituisce col venir meno della madre, con l'allontanarsi del seno; l'autoerotismo si istituisce con la ricostruzione dell'auto-sufficienza dell'Io-piacere, fondando inoltre la «perversione polimorfa» dell'infanzia, l'erranza narcisistica che precede l'oggettivazione, la scissione della realtà.<sup>54</sup> Quando poi il bimbo accede al linguaggio può oggettivare, distanziare la madre come oggetto visibile. Nella realtà, ciò che sfugge, si apre una profondità referenziale. Questo avviene tramite l'alternanza iniziale di un *fort* e un *da*, un'assenza-presenza che permette di porre al parlante nel discorso ciò che non è. Con l'estendersi della distanza che separa l'oggetto dall'interno nasce il desiderio. Le pulsioni stesse mutano in desiderio tramite il passaggio nel linguaggio.

Negazione significa dunque divisione di ciò che era originariamente uno, l'infante al seno. Tale teoria diventa per Lyotard modello della conoscenza. Voler sapere è girare – *camminare* – attorno a un oggetto di cui continua sempre a sfuggire un lato. Al pubblico teatrale del Novecento non può che star stretta la visione frontale del teatro all'italiana, c'è bisogno – si è visto – di porre la scena al centro, di accerchiarla, girare – metaforicamente e non – intorno a quello spazio figurale che è luogo del desiderio in cui la verità si presenta non nell'ordine della scienza, ma nel disordine dell'evento teatrale. È l'evento a spalancare la voragine fra significazione e designazione, voragine attraverso la quale la verità sopravviene, *accade*.

La negazione, in quanto differenza, è il primo dei tre elementi che Lyotard individua nella *dispositio* del mito, basata su di un'operazione di condensazione che equivale all'iniziazione. La sequenza della forma mitica è infatti costituita dalla differenza iniziale –, seguita dall'opposizione +/- e risolta poi nel +. Il +/- è l'omologo, nel sistema istituzionale, del termine non-iniziato, il neutro, ciò che è allo stesso tempo «uomo e donna, buono e cattivo, puro e impuro».<sup>55</sup> Tale termine, grazie al suo essere condensato, deve permettere un rovesciamento della negazione. Condensazione e rovesciamento sono operazioni relative al processo primario, che restano impensate in quello logico-secondario, e il loro scopo è quello d'introdurre nel discorso la differenza, ossia l'evento. Le due operazioni agiscono come censura per cicatrizzare la differenza e mutarla in opposizione. Il mito aveva proprio la funzione di permettere all'uomo di assimilare la differenza iniziale nel sistema della significazione. Per farlo istituisce una temporalità, una successione di elementi che nel processo primario non viene percepita come tale. L'ordine è dettato dal linguaggio che ne necessita per poter contenere la differenza, al costo però di perderne l'impenetrabilità dello spessore di cui si è detto. La differenza è invece

<sup>53</sup> Il saggio *La negazione* di S. Freud (titolo originale: *Die Verneinung*) è del 1925 ed è contenuto nelle *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1980, vol. XX, pp. 197-201.

<sup>54</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 166.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 190.

fuori dalla dimensione cronica, è la sua «minaccia d'impossibilità», è ciò che – per dirla con Deleuze – insiste nel tempo come eterno passato e futuro: sono gli eventi. L'evento deleuziano, si è visto, è il senso inteso come frontiera che separa le parole dalle cose, effetto di superficie, mentre nella definizione di Lyotard risiede nella distanza stessa in quanto differenza, spessore. Le due teorie potrebbero apparire in contraddizione: da una parte l'evento si fa linguaggio, anima la *buona forma*, dall'altro la sgretola con la forza della spazialità. In realtà l'evento rappresenta in entrambi i casi l'elemento anomalo, la casella bianca che si sposta animando sì la superficie, ma proprio in virtù della sua doppia-faccia contemporaneamente rivolta alla realtà e alle cose, quindi pregna di quella distanza che è la negazione e costituisce lo spessore stesso.

L'evento teatrale riesce a incarnare perfettamente questa duplicità: esso rappresenta infatti il senso come dinamismo, scrittura di superficie che manifesta lo spessore in quanto spazio del desiderio da cui esso si produce, giungendo sulla scena per istituirne il linguaggio. Potremmo allora definire l'evento teatrale come il solo linguaggio capace di incorporare la differenza e manifestare allo stesso tempo lo spessore nel linguaggio stesso, proprio in quanto *contro-effettuazione* della vita stessa. Solo a teatro la *forma* ha la possibilità di diventare linguaggio, quindi scrittura di superficie, mantenendo vivo lo spessore della differenza in virtù del suo essere *in praesentia* (l'occhio può girare attorno al suo oggetto del desiderio) e del suo dinamismo costitutivo (per cui è capace di riprodurre il paradosso dell'evento-*Aiôn* che insieme insiste ed esiste nel tempo).

Lyotard applica il concetto di differenza al campo visivo: «il campo visivo costituisce l'oggetto di una *correzione*, di un appiattimento costante, che mira a eliminare la differenza e rendere omogeneo lo spazio in un sistema di opposizioni».<sup>56</sup> L'occhio compie un movimento sintetizzante volto a escludere l'alone che circonda le cose, allontanando ciò che non riesce immediatamente a identificare e mettendo a fuoco l'oggetto del suo guardare. Il luogo del *figurale* sarà allora in questo caso il campo di visione rimosso dall'attenzione focalizzata, ma che comporta una «vasta frangia periferica a spazio curvo».<sup>57</sup> La distanza fra questo spazio periferico e ciò che viene messo a fuoco offre la «discontinuità qualitativa» del qui e dell'altrove «nella loro simultaneità», ossia la differenza.<sup>58</sup> L'evento visivo avrà luogo solo se si lascia emergere lateralmente tutto ciò che la visione secondaria ha eliminato per concentrarsi sul fuoco, attendendo di conseguenza alla *buona forma*. Cézanne è stato il primo ad abbandonare la rappresentazione razionale dello spazio per tentare di rendere il visibile nella «donazione originaria nella sua obliquità»,

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>58</sup> *Ibid.*

nella sua «laterale trasgressione dell'ottica geometrica».<sup>59</sup> La sua montagna decostruita cessa di essere un «oggetto da avvistare» per diventare in questo modo un «evento nel campo visivo».<sup>60</sup>

Per approfondire il significato del *figurale* nell'arte, Lyotard prende in esame un *corpus* di lavori europei datati fra 1880 e 1930, area di frattura di cui, per lo spazio pittorico, Francastel ha mostrato una «sensibilità sismica» simile a quella del Quattrocento (così com'è accaduto, aggiungeremo noi, in ambito teatrale).<sup>61</sup> È proprio in rapporto alle regole della scrittura geometrica dello spazio stabilite in epoca umanistico-rinascimentale infatti che lo spazio di Cézanne compie la sua funzione decostruttiva: «L'impressionismo si era limitato a sconvolgere i *tracciati rivelatori*, i contorni, sfumandoli nella luce; Cézanne viola [...] i *tracciati regolatori*, le forme organizzatrici, dello spazio rinascimentale», aprendo il sisma del secolo scorso negativamente, criticando la neutralità del piano come spazio geometrico in cui si può iscrivere indifferentemente testo o figura.<sup>62</sup>

Come si è detto per la *dispositio* mitica, funzione della scrittura in quanto iscrizione sulla superficie è quella di trascrivere la differenza (l'evento, l'eterogeneità del fuoco e della periferia) in opposizione, incorporando lo squilibrio in un sistema strutturale tramite la rimozione del *figurale*.

Il Rinascimento, con il suo linguaggio geometrico, sgretola l'unità di figura e testo propria del Medioevo, in cui la differenza era «rigettata al di là del sensibile, nello spazio discorsivo [...] dell'opposizione».<sup>63</sup> L'arte rinascimentale elimina la differenza, blocca lo sguardo sull'oggetto rimuovendo il laterale, come se si osservasse attraverso la famosa scatola di Brunelleschi.

Se nel Medioevo il significante era l'intero sensibile, *libro-mondo* di Dio, e il significato il discorso divino, nel Rinascimento il significato è ciò che viene rappresentato, il significante una semplice finzione iscritta su un piano. La differenza (lo spessore) nell'arte medievale risiedeva nel significato, l'opposizione nel significante e si era dunque privi di una referenza, privi di *rappresentazione*. È per questo che il Medioevo non conosceva il teatro se non in forme parateatrali, il mondo stesso era già figura di *altro*. Nel Rinascimento invece la differenza si sposta sul designato e questo spostamento dello spessore porta alla nascita della rappresentazione: «L'immagine non è più il doppiante di un discorso, ma un "teatro/specchio" – ed è ancora una volta Lyotard a usare la metafora teatrale – che scava dietro al suo vetro una scena profonda in cui la fantasmatica diventa allucinatoria».<sup>64</sup> Il mondo viene insomma messo a tacere. Il teatro rinasce come luogo fisico, con una platea e un

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 247.

palco frontale su cui poter *rappresentare*, scrivere un *testo* il cui rimando è prima di tutto a se stesso, alla propria realtà auto-referenziale, chiusa al pubblico il cui compito è solo quello di guardare ciò che viene messo a fuoco.

Con la decostruzione dello spazio rappresentativo, è come se Cézanne ci ponesse «all'ingresso dell'occhio, facendoci vedere ciò che si suppone passi su una retina [...], facendoci dunque vedere quel che è vedere». <sup>65</sup> Lo spettatore è posto nello stesso luogo dell'oggetto, «tutto accade come se fosse la montagna a guardare l'immagine retinica di se stessa attraverso il foro di una pupilla». <sup>66</sup> È la rivoluzione stessa del Novecento teatrale, in cui l'evento prende il posto della rappresentazione, in cui lo spazio scenico si apre a un pubblico che acquista una reale forza partecipativa e l'attore – come la montagna – può guardare se stesso farsi segno attraverso l'occhio che lo osserva.

### 3. *La necessità della parola*

«Il teatro – scriveva Artaud – deve essere [...] considerato il Doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta di cui è a poco poco divenuto soltanto la copia inerte, vana quanto edulcorata, ma di un'altra realtà rischiosa e tipica, dove i principi, come i delfini, una volta mostrata la testa, s'affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque. Ora questa realtà non è umana, ma inumana, e l'uomo [...] vi conta pochissimo. Sì e no potrebbe restarne la testa, e una sorta di testa assolutamente spoglia, malleabile e organica, nella quale sopravviva soltanto quel minimo di materia formale su cui i principi possano esercitare la loro influenza in modo compiuto e sensibile». <sup>67</sup>

Le Figure di Bacon hanno teste senza volto. Teste *spoglie, malleabili e organiche* si potrebbe dire con Artaud, oppure dotate di uno «spirito animale», come sottolinea Deleuze. <sup>68</sup> Il filosofo riconosce nel loro tratto – e, si badi, non nella forma, ma nel tratto – i segni di un *divenire animale* della Figura. Il tratto pittorico di Bacon è capace di creare una «zona di indiscernibilità» fra uomo e animale, manifestando il loro «fatto comune». <sup>69</sup>

Nell'animalità come cancellazione del volto troviamo un rimando all'uso delle maschere con cui i primitivi tentavano d'immedesimarsi nelle prede all'interno dei rituali che precedevano la caccia, affinché nel pasto che sarebbe seguito potessero completare carnalmente tale sacra immedesimazione, maschere che Sini ha definito «prima origine del segno e di tutta la sapienza semiotica degli umani». <sup>70</sup> Il teatro ai

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> A. Artaud, *Il teatro alchimistico*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 165.

<sup>68</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 51.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>70</sup> C. Sini, *La figura e il sapere*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 58.

suoi albori sentiva già il bisogno di *segnare* il corpo dell'uomo perché nel suo tornare animale potesse diventare egli stesso espressione del *fatto comune*, la verità baconiana della carne maciullata dal susseguirsi inesausto degli eventi nell'Evento del Tempo. E certo – riavvicinandoci alla rivoluzione del Novecento che ha cercato proprio nell'origine rituale del teatro la sua matrice di senso – la maschera sarebbe stata al centro di una riflessione scenica partita già con Jarry, il cui Ubu dal volto mascherato incarnava esattamente la bestialità dell'uomo.

Nel corpo come carne macellata è il sostegno delle ossa a venir meno. E qui torniamo a Bacon: «La carne discende dalle ossa, e [...] le ossa s'innalzano sulla carne. [...] L'atletismo del corpo trova un naturale prolungamento in questa acrobazia della carne».<sup>71</sup> La testa diventa dunque una sorta di «potenza illocalizzata» della carne e la bocca, in particolare, assume una funzione centrale, «non è più un organo particolare, ma è il foro attraverso cui l'intero corpo fugge e dal quale la carne discende».<sup>72</sup>

La liberazione da se stessi attraverso la bocca, cui avevamo già accennato, assume a questo punto tutt'altra importanza se si considera la teoria della negazione freudiana ripresa da Deleuze e Lyotard, per cui la bocca come primo luogo di contatto col piacere del bambino diventa poi il mezzo tramite il quale sublimare il desiderio nella parola. «Il divenire animale in Bacon è una tappa nel cammino della Figura verso la sparizione», scrive Deleuze, e ciò rappresenta perfettamente la sparizione del *figurale* che passando attraverso la bocca – trovando la superficie della parola – scompare. Non dimentichiamo, però, che sulle labbra delle Figure di Bacon non c'è la parola ma il grido e il grido – Artaud insegna – è nervo, profondità della pulsione. Solo dopo il grido viene il sorriso, ma un sorriso da Gatto del Cheshire di Carroll – che significativamente Deleuze oppone ad Artaud come maestro della superficie – il cui compito è quello di siglare l'avvenuta sparizione del corpo.

La bocca rappresenta insomma tanto il mangiare – e quindi l'esperienza della mescolanza nella profondità – che il parlare, movimento di superficie. Ma il senso, in qualità di evento, sarà sempre tale dualità data assieme, pronto a riflettersi sulle proposizioni e sulle cose, articolando la loro «differenza corpo-linguaggio».<sup>73</sup>

La parola diviene possibile grazie all'avvento del senso che separa i suoni dal corpo, li organizza e dà loro l'autonomia necessaria per esprimere. Mangiare diventa parlare quando il suono cessa di essere rumore del corpo per diventare espressione, e ciò è reso possibile solo grazie all'evento che articola ciò che ha separato attorno all'elemento paradossale di cui si è detto, la differenza di Lyotard, il luogo del desiderio.

<sup>71</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 56.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>73</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 30.

L'evento incorporeo costituisce la superficie facendovi salire da una parte i corpi e dall'altro le proposizioni. Organizza questi termini come due serie che separa perché è così che si distingue esso stesso «dai corpi da cui risulta e dalle proposizioni che rende possibili». <sup>74</sup> La linea di frontiera articola pure ciò che separa, così le linee divergenti convergono intorno all'elemento paradossale che è la quasi-causa degli effetti di superficie. Deleuze, all'interno di questo meccanismo, distingue tre figure: la superficie metafisica, la linea incorporea astratta e il punto decentrato. La prima è la superficie sulla quale si iscrivono gli effetti dell'evento, la seconda è la linea del senso che articola designazione ed espressi, il terzo è il punto del non-senso, l'elemento paradossale, la casella bianca.

Le tre figure che descrivono il meccanismo dell'evento trovano un'importante corrispondenza coi tre elementi strutturali dei quadri di Bacon: la struttura materiale su cui l'evento andrà a iscriversi, il tondo-contorno come linea del senso che contiene l'evento e lo distingue, la Figura in quanto punto del non-senso perché in divenire, perché evento. Ma abbiamo già visto questi stessi elementi rapportarsi al teatro come evento: il luogo teatrale, la scena, l'attore. È la nascita del linguaggio scenico che spiega il teatro come evento dacché l'evento è la nascita del linguaggio e il teatro la rimette in scena.

Naturalmente – e vorremmo fosse superfluo osservarlo dal momento che tutt'oggi persiste un teatro del dire e non del fare – il linguaggio scenico non è il linguaggio della declamazione o dell'illustrazione verbale, è ciò che le avanguardie e la ricerca novecentesca hanno voluto insegnarci. Infatti già Artaud si domandava:

Come è possibile che a teatro, almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificatamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola, o – se si preferisce – tutto ciò che non è contenuto nel dialogo [...] debba rimanere in secondo piano? [...] Sostengo che la scena è un luogo fisico e concreto che esige di essere riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto. Sostengo che questo linguaggio concreto, destinato ai sensi e indipendente dalla parola, deve innanzitutto soddisfare i sensi, che esiste una poesia per i sensi come ne esiste una per il linguaggio, e che questo linguaggio fisico e concreto cui alludo non è veramente teatrale se non nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato. [...] Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene alle parole. <sup>75</sup>

E questo *campo che non appartiene alle parole* cos'è se non quello del *figurale* come finora l'abbiamo definito, della forza espressiva e vibrante di un corpo che desidera prima che la parola possa coprire la distanza fra il desiderante e la cosa? È lo stesso Artaud a dire che il teatro «nasce proprio nel momento in cui lo spirito per

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>75</sup> A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in *Id.*, *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 154-156.

manifestarsi ha bisogno del linguaggio».<sup>76</sup> Esso parte dalla «*necessità* della parola, molto più che dalla parola già formata. Ma, trovando nella parola un intralcio, ritorna spontaneamente al gesto. [...] Ripercorre spontaneamente la strada che ha condotto alla creazione del linguaggio».<sup>77</sup>

Tale percorso che libera i suoni dalla profondità rendendoli indipendenti dai corpi ed *espressivi* in superficie, è definito da Deleuze di «genesi dinamica».<sup>78</sup> Proviamo brevemente a ricostruirlo così come il filosofo ce lo presenta, a partire dalle teorie di Mélanie Klein.<sup>79</sup> In principio vi è un *teatro del terrore*, in cui il neonato è scena, attore e dramma. L'oralità, nelle forme della propria bocca e del seno materno, è vissuta come profondità senza fondo: il corpo della madre è svuotato aggressivamente, fatto a brandelli, pezzi alimentari. L'introiezione di questi oggetti parziali nel corpo del lattante è accompagnata dalla proiezione di aggressività rivolta contro di essi e alla loro ri-proiezione sul corpo materno: i pezzi introiettati sono quindi percepiti come tossici e velenosi, minacciano dal di dentro il corpo del bambino e non cessano di ricostituirsi sulla madre, generando la necessità di una re-introiezione perpetua. L'oralità è vissuta come un prolungamento del cannibalismo, «analità in cui gli oggetti parziali sono escrementi capaci di far saltare sia il corpo della madre sia il corpo del bambino, poiché [...] il persecutore è sempre perseguitato in questa mescolanza abominevole».<sup>80</sup>

È la fase paranoide-schizoide, cui segue quella depressiva, in cui il bambino si sforza di ricostruire un oggetto completo e buono con cui identificarsi. Il Super Io ha inizio con questo oggetto buono che rimane in altezza: «ha assunto su di sé i due poli schizoidi [...]. Mantiene rapporti complessi con l'Es, come serbatoio di oggetti parziali [...], e con l'Io come corpo completo senza organi».<sup>81</sup> L'Io si identifica da una parte con l'oggetto buono, modellandosi su di esso e sul suo odio per gli oggetti interni, dall'altro con gli oggetti parziali cattivi che si sforzano di afferrare l'oggetto buono. È il «vortice Es-Io-Super-Io».<sup>82</sup> L'Oggetto buono per sua natura è un oggetto perduto: dal presocraticismo schizofrenico si passa al platonismo depressivo in cui il Bene è colto solo come oggetto di una reminiscenza. La posizione depressiva non possiede più simulacri, ma «idoli in altezza».<sup>83</sup>

Dopo la fase schizoide e, potremmo dire, artaudiana, il bambino tira fuori dalle profondità una Voce che tenta di afferrare l'Oggetto buono del linguaggio come

<sup>76</sup> Id., *Il teatro e la cultura*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 132.

<sup>77</sup> Id., *Lettere sul linguaggio*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 224-225.

<sup>78</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 170.

<sup>79</sup> Cfr. M. Klein, *La psicoanalisi infantile*, Martinelli, Firenze 1969.

<sup>80</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 166.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 170.

modello preesistente, che viene dall'alto. Freud parla infatti non a caso di origine acustica del Super-Io.

Le pulsioni sessuali, che erano già in profondità, si dissociano dal modello alimentare perché trovano nelle zone erogene – simulacri introiettati – nuove fonti e nuovi oggetti (il succhiamento si distingue dalla suzione). Dall'altro lato, però, si dissociano pure dalle pulsioni distruttive perché s'impegnano nella produzione delle superfici, distinguendo il simulacro dall'immagine.

Liberata in superficie la libido sia dalle pulsioni conservativo-alimentari che da quelle distruttive, il bambino «può credere di lasciare ai genitori il nutrimento e la potenza, e, in compenso, sperare che il pene, come *organo buono e completo*, verrà a porsi e proiettarsi sulla propria zona genitale, diventando il fallo che *duplica* il proprio organo e gli permette di avere rapporti sessuali con la madre senza offendere il padre».<sup>84</sup> Edipo è quindi «un eroe pacificatore di tipo erculeo», il fallo un elemento di raccordo in superficie e non di penetrazione in senso distruttivo.<sup>85</sup>

«Le buone intenzioni, però – continua Deleuze – sono necessariamente punite».<sup>86</sup> Il Super-Io costituitosi come oggetto buono comincia a condannare le pulsioni sessuali in se stesso, comprende di mancare di quel pene di superficie capace di *riparare* la madre cui esso manca. Comprende che il pene è proprietà del padre e pretende il suo ritorno, tradendo così l'essenza paterna che era quella del ritrarsi. Edipo diventa allora angosciato perché, nel voler riparare la madre, il bambino l'ha castrata e sventrata, e nel voler far tornare il padre, l'ha tradito e ucciso.

È così che la buona intenzione viene punita con la castrazione, la sparizione del pene. È la ferita narcisistica. Con essa la linea fallica si trasforma in tracciato della castrazione e la libido che investiva la superficie dell'Io viene desessualizzata, producendo un'energia sublimata che reinveste la superficie del pensiero puro.

Con la ferita narcisistica ha origine il *fantasma*. Esso non è altro che il risultato dell'intenzione edipica di riparare la madre (libido narcisistica) e la successiva castrazione che porta a disperdere tutte le immagini (madre-mondo, padre-dio, io-fallo) per proiettarle su di un secondo schermo, una nuova superficie celebrale e metafisica prodotta dall'energia desessualizzata.

È su questa superficie metafisica che può nascere il fantasma, che poi non è altro che l'evento: «Ciò che appare nel fantasma è il movimento per cui l'io si apre alla superficie e libera le singolarità acosmiche, impersonali e preindividuali che imprigionava» mediante la ferita narcisistica dell'io.<sup>87</sup> Le singolarità sono liberate da un io che si dissolve o si assorbe alla superficie. L'individualità dell'io si confonde con il fantasma stesso.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 188.

Il fantasma costituisce l'incorporeo, il senso al di sopra dei corpi, collega l'interno all'esterno come «luogo di eterno ritorno» che «non cessa di mimare la nascita del pensiero».<sup>88</sup> La sessualità si trova ad essere intermediaria fra la profondità dei corpi e le sublimazioni incorporee. Il fallo è l'elemento paradossale sempre mancante al suo posto che distribuisce le due serie pregenitale ed edipica, istanza di convergenza e sintesi disgiuntiva delle immagini che in esso convergono e trovano distribuzione. È in questo senso che Freud pone la sessualità all'origine del linguaggio. Ma perché la parola possa diventare linguaggio si deve attendere l'Evento.

Nel fantasma non vi è quindi solo la forza sessuale di Eros, ma anche il «movimento forzato di estensione», o movimento di desessualizzazione, di Thanatos, il quale agisce costituendo l'ampia superficie metafisica su cui proiettare gli oggetti della profondità.<sup>89</sup> Questo movimento – per tornare all'elemento cruciale della bocca – si produce fra le due grandi serie *mangiare e pensare. Parlare* non sarà altro che l'esito della loro lotta che termina con la liberazione dei suoni. Tale lotta altro non è che l'avvento dell'Evento puro ed è la nascita di questo Evento che il teatro rappresenta. Il teatro non è che il Verbo – nel senso originario di *azione* e non di *logos* – che mette in scena il Verbo, il fantasma-evento che si manifesta su di un piano *altro* e solo in questo senso metafisico, senza perdere l'ambivalenza della propria sintesi disgiuntiva.

Se il teatro è l'Evento, il teatro è pure il fantasma. Scrive Sini che la verità della figura è il suo stesso evento, che vi transita attraverso ponendo la differenza fra piano e sfondo: la figura che così prende forma «relega sullo sfondo e nello sprofondo la sua origine».<sup>90</sup> Sospendere l'azione equivale ad «appendere l'azione entro una sorta di ideale cornice, cioè confinarla su un supporto immaginativo, [...] farne appunto un *fantasma*».<sup>91</sup> Tale è il senso dell'azione *incorniciata* sulla scena, dove il fantasma-evento-verbo può manifestarsi.

Ma la figura, continua Sini, in quanto precipitare, non può fermarsi, è sempre in procinto di trasformarsi: «L'universo è la provenienza [...]. Questa provenienza [...] esplose nella figura, vi emerge dinamicamente e la figura ha la sua differenza e consistenza per negazione dell'infinito possibile [...]. Il dove della figura è il limite di *ogni dove*».<sup>92</sup> La figura è un rimando alla sua origine ed è destinata a cancellarsi perché mostra di continuo la «non tracciabilità del limite e il suo far segno lì dove *termina* [...] all'infinito la figura. [...] Nulla si è guadagnato e nulla si è perduto nella figura, se non il transito della vita eterna».<sup>93</sup>

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>90</sup> C. Sini, *La figura e il sapere*, cit., p. 59.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 63 e 65.

Il teatro ha allora la capacità non soltanto di *figurare*, ma pure – ed è il suo specifico – di mostrare il processo della figurazione. In altri termini, è capace di una scrittura senza registrazione dacché non registra la traccia, ma il processo del tracciare. È una sovra-scrittura del mondo che rende scrittura la scrittura stessa, riproducendo il processo intero di origine e sviluppo del pensiero, del sapere che scrive i corpi e li con-figura.

«Il sapere comporta l’aver l’essere a distanza: distante un segno, distante un detto».<sup>94</sup> Ma l’unico sapere per noi è l’evento stesso del sapere: il sapere ha l’accadente in figura di accaduto, ma è a sua volta accadente, evento traducibile nella distanza saputa dell’accaduto. Il teatro, infine, possiede il sapere come accadente in forma di accaduto, duplicando il suo procedimento ed essendo esso stesso accadente a sua volta, e questo perché l’accadente è la sua forma. Il teatro è l’unica arte a possedere l’accadente come forma.

### 3. *Il teatro della sensazione*

Il *figurale* altro non è che ciò che Cézanne chiamava *sensazione*: «La Figura è la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è la carne», al contrario dell’astrattismo che «si rivolge invece al cervello, [...] più prossimo alle ossa».<sup>95</sup> La sensazione – spiega Deleuze – è insieme il soggetto, inteso come sistema nervoso, e l’oggetto, ossia l’evento, l’io che diviene nella sensazione, il suo accadere attraverso di essa. Cézanne rappresenta i corpi non in quanto copia della realtà, ma sotto l’effetto della sensazione. La sua lezione sarà ben appresa da Bacon, che non rappresenterà il corpo, bensì «il fatto intensivo del corpo».<sup>96</sup> Entrambi tentarono di dipingere la sensazione, di registrare il *fatto*, realizzando un’arte che colpisce direttamente il sistema nervoso. Per Valéry, *sensazione* è ciò che si trasmette direttamente, evitando l’espedito di una storia da narrare.<sup>97</sup> Il teatro di Artaud, volto ad agire sui nervi rifiutando la narrazione, potrebbe essere definito alla stessa maniera *figurale*, vero e proprio *teatro della sensazione*.

La sensazione opera evidentemente delle deformazioni sul corpo, che passa attraverso di essa da un livello a un altro. Tale processo risulta evidente delle Figure di Bacon: ogni Figura diventa «una sequenza mobile o una serie», cosa che nel figurativo e nell’astratto non poteva accadere dacché – restando a un solo livello – essa non veniva mai realmente liberata da se stessa.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> C. Sini, *L’inquietudine del segno e la morte*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 132.

<sup>95</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 85.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>97</sup> La citazione di Valéry è riportata da Deleuze in *Ivi*, p. 86.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 87.

Bacon affermava di voler dipingere «il grido più che l'orrore», non la violenza del sensazionale, ma quella della sensazione che «è tutt'uno con la sua azione diretta sul sistema nervoso, sui livelli che attraversa».<sup>99</sup> Ancora una volta è Deleuze stesso a chiamare in causa Artaud: come per l'attore la crudeltà non dipende da ciò che è rappresentato, così per Bacon essa non deve nulla alla natura dell'oggetto che raffigura, dal momento che la sensazione è come una «vibrazione», un'«onda» nervosa che attraversa la carne, e la crudeltà che ne deriva non è che la «mera azione delle forze sul corpo».<sup>100</sup>

I differenti livelli che il corpo attraversa – sia esso quello dinamico dell'attore oppure il suo *fatto intensivo* nella Figura di Bacon – derivano dal rapporto fra la sensazione e un altro elemento basilare tanto per il teatro quanto per l'estetica baconiana, perché strettamente connesso al *figurale*: il ritmo.

Sini, riprendendo Stern, scrive che l'esperienza del mondo viene incontro al soggetto dapprima in forma ritmico-musicale.<sup>101</sup> Il bambino comincia col percepire le cose come *canti* (alla stregua delle divinità arcaiche) e aderisce al «ritmo di una concreta situazione emotivo-operativa».<sup>102</sup> Vi sarebbe così il ritmo alla base della formazione del Sé e dei rapporti inter-soggettivi. Sini:

Il battere è il già stato che ritorna ([...] il *due* in quanto immagine figurata dell'*uno*); e il levare è la novità dello slancio: aver da essere il futuro del ritorno. [...] Il corpo *animale* è un vivente *museo* del passato planetario e cosmico. [...] La presenza figurata è una *zona* di transito. [...] Questo comparire, scomparire e ricomparire che sostanzia l'esperienza è in realtà l'unico dire *metafisico* che ci possiamo permettere.<sup>103</sup>

Il battere e il levare di cui parla Sini altro non sono che il *fort-da* freudiano richiamato da Lyotard, tempo del piacere scandito dalla differenza, dalla tensione fra un + e un -. In quest'«alternanza regolata del passaggio e della scomparsa di un nulla» si coglie la «condizione di ogni significanza».<sup>104</sup> La ripetizione di questo processo permette l'eccitazione e l'appagamento del desiderio, che è molto vicino alla morte, la differenza assoluta e irreversibile.

Il *figurale* d'altra parte, in quanto negazione propria dello spessore che si crea nella distanza fra soggetto e oggetto, corrisponde alla pulsione di morte. «L'opera – spiega Lyotard – è pensata [...] come un *oggetto transazionale* il cui statuto [...] non è né quello del fantasma [...] né quello reale dell'oggetto totale, ma analogo a

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>100</sup> *Ivi*, pp. 103-104

<sup>101</sup> C. Sini, *Il ritmo come materia delle cose*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 88. Cfr. D. N. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

<sup>102</sup> C. Sini, *Il ritmo come materia...*, cit., p. 93.

<sup>103</sup> *Ivi*, pp. 106-107 e 114.

<sup>104</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 413.

quello del seno: dentro e fuori al tempo stesso». <sup>105</sup> La fantasmatica deve negoziare un compromesso fra pulsione di morte e principio di realtà, dare una scarica misurata che permetta la ricarica e una nuova scarica della pulsione: «Il fantasma costruisce l'opposizione con la differenza; il poetico ricostruisce la differenza con questa opposizione». <sup>106</sup> Se scopo della struttura mitica era quello di riassorbire la differenza, l'arte aspira invece a farla riemergere all'interno della struttura logica per scuotere i nervi di chi l'ascolta. L'ordine stesso del linguaggio deve subire il caos di questa potenza ritmica per poter essere reso sensibile:

Si può ridurre fisiologicamente l'anima a una matassa di vibrazioni. [...] Conoscere il segreto del *ritmo* delle passioni, di questa sorta di *tempo* musicale che ne regola il battito armonico, ecco un aspetto del teatro cui da tempo il nostro moderno teatro psicologico ha smesso di pensare. <sup>107</sup>

Scrivono Fusini, riportando l'opera di Bacon a quella di Beckett, che il problema della rappresentazione raggiunge con entrambi un punto di non ritorno dal momento che sfuma da un ordine di discorso formale a un altro «genetico-ritmico», per cui non conta più la forma ma questa pulsazione. <sup>108</sup> La Figura baconiana è l'evento che accade nel quadro cogliendo i nodi ritmici della realtà; parallelamente il teatro – per dirla con Grotowski – diventerà «*danzare la realtà* ([...] qualcosa come una *visione ritmica* rivolta alla realtà) [...]. L'essenza del teatro che cerchiamo è *pulsare, movimento e ritmo*». <sup>109</sup>

L'elemento ritmico è strettamente connesso nell'analisi deleuziana dell'opera di Bacon al discorso sui *testimoni*, termine che richiama il ruolo dello spettatore grotowskiano, vedremo con quanta pertinenza nell'analogia.

Lo sforzo di Bacon, si è visto, è teso a negare il figurativo e quindi la rappresentazione come racconto. Per farlo deve eliminare la funzione dello spettatore o comunque ripensarla. La Figura nei suoi quadri, infatti, si trova ad essere nella maggior parte dei casi assolutamente sola all'interno della struttura. Quando però vi compaiono altri corpi – spiega Deleuze – essi non sono altro che testimoni, il cui ruolo è quello di incarnare un elemento-riferimento o «costante» rispetto a cui è possibile stimare «una variazione». <sup>110</sup>

«L'unico spettacolo», e qui sembra davvero di sentir parlare Grotowski. «è quello dell'attesa o dello sforzo, ma questi si producono solo nella più completa assenza

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 421

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 424.

<sup>107</sup> A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, cit., p. 244.

<sup>108</sup> N. Fusini, *Beckett e Bacon*, Garzanti, Milano 1994, p. 64.

<sup>109</sup> J. Grotowski, *Giochiamo a Shiva*, cit. in Grotowski-Flaszen, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 38-39.

<sup>110</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 135.

di spettatori».<sup>111</sup> Lo spettatore non è necessario, il suo compito è semplicemente quello di *testimoniare* il processo di ascesa dell'attore sui diversi livelli, la ricerca che egli compie su se stesso. Non vi è più una rappresentazione cui assistere, ma una rivelazione, un evento appunto. L'attore deve *fare* e non *illustrare*, offrendo «ciò che vi è di più intimo in lui, [...] i più impercettibili impulsi psichici».<sup>112</sup>

Sarà così che due figure poste nello stesso quadro di Bacon – e si badi bene, la Figura-testimone si troverà sempre al di fuori del tondo-contorno-scena – avranno sempre relazioni assolutamente non-narrative: condideranno solo un «*matter of fact*» comune.<sup>113</sup> Negli stessi trittici non vi è alcuna progressione, è sempre il *matter of fact* a dover emergere. Bacon affermava di dipingere le Figure su tre tele diverse appositamente per evitare il racconto.<sup>114</sup>

Deleuze riconosce nei trittici tre ritmi: uno *attivo* di variazione crescente, uno *passivo* (decescente) e un terzo che denomina appunto *testimone*.<sup>115</sup> È il ritmo stesso così a divenire Figura. Ci sembra di poter riconoscere in questa suddivisione una struttura archetipica: non solo i tre momenti della sequenza mitica (la negazione, l'opposizione e l'elemento positivo), ma pure ad esempio i tre possibili sviluppi di una fase di danza indicati da Doris Humphrey («A. un *climax* all'inizio della fase che poi discende [-]; B. una fase che comincia lentamente, ha il suo *climax* al centro e discende alla fine [+/-]; C. una fase che parte lentamente, raggiunge il *climax* e quindi termina» [+]) o i tre ritmi musicali individuati da Olivier Messiaen.<sup>116</sup> Lo stesso *fort-da* originario da cui il Sé si costruisce è in realtà tripartito: l'assenza (-), l'avvicinamento come assenza/presenza (+/-), la presenza (+).

Il ritmo attivo/passivo può significare un movimento di discesa/salita o di diastole/sistole o di aumento/diminuzione o un passaggio da nudo a vestito o cambio di direzione spaziale. Il primato va indubbiamente alla discesa come «differenza di livello compresa nella sensazione».<sup>117</sup>

La Funzione-testimone, dal canto suo, non è fissa, ma circola nel quadro: quando delle Figure attive o passive hanno trovato il loro «livello costante», possono diventare allora *testimoni ritmici*.<sup>118</sup> Il Testimone è definito come tale da Deleuze per la sua *orizzontalità*: segna infatti un ritmo non-retrogradabile, senza crescita né decrescita, mentre gli altri due sono retrogradabili, l'uno in direzione dell'altro. È

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>112</sup> J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 42-43.

<sup>113</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 127.

<sup>114</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 24.

<sup>115</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 136.

<sup>116</sup> E. Barba-N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 218.

<sup>117</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 152.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 148.

dunque l'elemento orizzontale che determina il valore costante. È questo è in qualche modo rappresentativo della funzione del testimone in Grotowski, mantenere l'elemento orizzontale mentre l'attore cerca la *verticalità*. Poco importa se egli sia o meno in grado di vedere, perché nessuna storia si svolge sotto il suo sguardo.

Il testimone, nella sua funzione ritmica, incarna allora l'opposizione dello schema mitico, il neutro, l'elemento de-polarizzato, l'assorbimento dell'evento che sulla scena si produce al fine di poter istituire un terzo termine che rientri nel sistema significante.

A guidare la pittura, per Bacon, è il caso. Dipingere significa per lui compiere «segni manuali diretti a riorientare l'insieme visivo, e a *estrarre la Figura improbabile dall'insieme delle probabilità figurative*»: è così che il caso diviene pittorico.<sup>119</sup>

Nella *Terza conversazione* con Sylvester, l'artista spiega il suo *modus operandi*: egli getta il colore sull'immagine nella speranza che il caso possa ottenere una intensità maggiore.<sup>120</sup> Metà della sua pittura «è volta a interrompere quello che *gli* viene con facilità». <sup>121</sup> Certo Bacon sapeva bene *dove e come* mirare con lo straccio, non procede «a casaccio», amava la pittura ben disciplinata, e tuttavia riteneva che le sue tele più belle fossero proprio quelle che sembravano fatte a caso.<sup>122</sup> «Il segno deve avere un'aria di inevitabilità», si tratta di «usare il caso per produrre un effetto che sembri controllato». <sup>123</sup> Un «caso ispirato», insomma: «conosci perfettamente il gioco che stai giocando, ma è anche vero che quella mossa particolare non ti sarebbe riuscita con la volontà. [...] In fondo, l'arte è sempre istinto». <sup>124</sup>

Bacon si dimostra in questo pienamente stoico e vicino alla posizione teorica di Deleuze. Il filosofo espone nella *Logica del senso* i principi del gioco puro cui il gesto pittorico di Bacon sembra riferirsi: non vi sono regole pre-esistenti, per cui ogni colpo – di dadi per Deleuze, di straccio per Bacon – inventa le sue regole; l'insieme dei colpi afferma il caso e lo ramifica a ogni colpo; i colpi sono qualitativamente distinti, «forme qualitative di un solo e stesso lancio, ontologicamente uno». <sup>125</sup> Ogni colpo – e qui, capiamo, si torna al concetto di evento – rappresenta già da sé una serie, «ma *in un tempo minore del minimo* tempo continuo pensabile; a tale minimo seriale corrisponde una distribuzione di singolarità». <sup>126</sup>

Il gioco puro non può essere giocato – si affretta a specificare Deleuze – ma solo pensato e come *non-senso*. Incarna infatti l'inconscio del pensiero puro, dacché

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>120</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 75.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>125</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 59.

<sup>126</sup> *Ibid.*

«ogni pensiero [...] forma una serie nel tempo minore del minimo di tempo continuo coscientemente pensabile».<sup>127</sup> Solo il pensiero può affermare il caso.

La nascita – o dovremmo forse dire l'avvento – della Figura sulla tela di Bacon può essere così avvicinata alla *genesì passiva* deleziana, per cui gli individui sono costituiti da un numero finito di singolarità che selezionano e avvolgono nel sistema, estendendole sulle proprie linee e riformandole, sotto l'egida dell'elemento casuale del non-senso.

«In materia di messa in scena e di criteri d'impostazione» scriveva Artaud in termini incredibilmente simili a quelli che saranno poi di Bacon «ci affidiamo spavalidamente al caso. Nel teatro che vogliamo fare, il caso sarà il nostro dio. [...] Solo un miracolo può ricompensare i nostri sforzi e la nostra pazienza. E su questo miracolo contiamo».<sup>128</sup> Il compito attoriale, così come quello pittorico, consiste nell'uscire dalla probabilità tramite segni – il gesto teatrale come la traccia manuale pittorica – guidati dal caso, che possono avere un esito felice o meno.

L'atto pittorico baconiano consiste quindi nel tracciare dei segni casuali costituiti da tratti e linee; ripulirne o tamponarne con lo straccio o la spazzola delle zone; lanciare il colore con angolazioni e velocità diverse. Certo all'inizio erano presupposti dei dati figurativi nella testa del pittore, ma essi vengono sfigurati, «come una *catastrofe* sopravvenuta sulla tela nei dati figurativi e probabilistici»: ecco il cosiddetto *diagramma*.<sup>129</sup> Si tratta dei nervi del pittore che agiscono sul figurativo e lo trasfigurano in sensazione, nella stessa maniera in cui l'attore avanguardistico può operare su di un materiale iniziale – sia esso testuale o di altra natura – e trasformarlo attraverso i propri nervi, la fluidità del proprio corpo in azione.

L'astrattismo non poteva rappresentare per Bacon una reale via d'uscita dal figurativo perché incapace di elaborare un diagramma: invitava a trascendere il caos – la forza devastante dello spessore e della differenza – per raggiungere forme astratte. «Ha le mani pure, ma non ha mani», scrive Deleuze.<sup>130</sup> Le forme astratte non parlano ai nervi, elaborano un codice simbolico che resta spirituale e conseguentemente troppo cerebrale. È stata questa, a nostro avviso, la ragione del fallimento del simbolismo teatrale che – come si è detto – aveva tentato anch'esso una fuga dal figurativo che certo poi avrebbe preparato la rivoluzione delle avanguardie: non era stato capace di coinvolgere lo spettatore agendo sui suoi nervi, ma lasciandolo freddo davanti a un esercizio di ascetismo intellettuale.

Se il diagramma è analogico, il codice è digitale. L'analogico – spiega Deleuze – riferisce all'emisfero destro del cervello, ossia al sistema nervoso, il digitale al

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> A. Artaud, *Teatro Alfred Jarry. Primo anno – Stagione 1926-1927*, Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 9.

<sup>129</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 152.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 170.

sinistro: l'analogico è quindi «un linguaggio di relazioni, che comporta i movimenti espressivi, i segni paralinguistici, il respiro, le grida ecc.»; come Artaud ha elevato il grido a linguaggio, così ha fatto la pittura con colori e linee.<sup>131</sup> C'è un'«evidenza» dell'analogico opposta al digitale che «ha bisogno di essere appreso».<sup>132</sup> Gli astrattisti elaborano un codice pittorico, il che è paradossale perché, «in luogo di contrapporsi all'analogia, la prende ad oggetto, diviene espressione digitale dell'analogico in quanto tale».<sup>133</sup> L'analogia passa così per un codice invece che per un diagramma, sfiorando l'impossibile. I simbolisti avevano creduto allo stesso modo di poter fare un teatro digitale, dimenticando la sua natura analogica.

Deleuze riconosce al linguaggio analogico in pittura tre dimensioni: i piani, il colore e il corpo.<sup>134</sup> Su di essi va ad abbattersi la catastrofe dell'evento-diagramma che libera le tre dimensioni:

Perché [...] non propaghi la catastrofe [...] è necessario che, a partire dal diagramma, i piani assicurino il loro congiungimento; occorre che la massa del corpo integri lo squilibrio in una deformazione [...]; ma occorre soprattutto che la modulazione, in quanto legge di Analogia, [...] sostituisca ai rapporti di valore una giustapposizione di tinte accostate secondo l'ordine dello spettro [...] [in] un doppio movimento di espansione e contrazione.<sup>135</sup>

Il linguaggio teatrale non procede diversamente se si identifica nell'elemento cromatico quello del ritmo: la deformazione del corpo attoriale causata dall'evento – che ricongiunge i piani del luogo teatrale, dello spazio scenico e dello spazio rappresentato – si manifesta nel suo particolare dinamismo che in pittura non può che essere reso che con giustapposizioni di tinte, ma che sulla scena diventa ritmo come alternanza di un + e un –.

Per impadronirsi dell'evenemenzialità del dato, scrive Lyotard, – contrariamente a ciò che la fenomenologia e Cézanne speravano – l'unico modo non è l'intenzionalità, ma la passività. Tale passività è «un'immanenza presupposta nella sua relazione trascendente con l'oggetto; il soggetto vi si trova, in un certo senso, deposto».<sup>136</sup> L'evento può manifestarsi solo nello spazio della distanza coperta dal desiderio, è questo «il luogo di elezione della donazione».<sup>137</sup>

Ma cos'è lo spazio del desiderio se non quello del sogno, in cui le pulsioni operano senza il controllo della coscienza? Il lavoro onirico agisce sul testo iniziale esattamente come il diagramma, sfigurando le regole del linguaggio. «È del tutto inutile

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ivi*, pp. 183-184.

<sup>134</sup> *Ivi*.

<sup>135</sup> *Ivi*, pp. 184-185.

<sup>136</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 51.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 53.

parlare di pittura [...]» diceva Bacon, «perché se si riuscisse a spiegarla avremmo spiegato l'inconscio».<sup>138</sup>

Nell'affermare che ciò che conta nel sogno non è l'enunciato latente che resterà comunque incomprensibile, ma il lavoro onirico, così come nel teatro-evento, aggiungiamo noi, il significato sta tutto nel processo costitutivo dello *spettacolo*, Lyotard ricorda la definizione freudiana di *Entstellung*, il procedere del sogno avente per motivo la censura, la quale costringe il desiderio a travestirsi, in modo tale che il sogno divenga «appagamento (travestito) di un desiderio (represso)».<sup>139</sup> Il contenuto latente è però composto sia da testo che da figura, possiede già del figurale per definizione *illeggibile*, per cui alla base del sogno vi è del materiale simbolico già di per sé ambiguo e disposto in modo tale da ingannare la censura. Lyotard la definisce una *pre-censura*, o rimozione originaria: «il desiderio viene interdetto nel suo fondo molto *prima* che entri in gioco la censura del sogno.

[...] La matrice originaria attira a sé il materiale preconscious e lo lavora fino a renderlo irricognoscibile, per appagare il desiderio e ripetere la forma-matrice che viene impressa su questo stesso materiale: il materiale risulta travestito perché la forma è rivestita di elementi tratti dalla realtà. [...] Il desiderio è appagato non dal contenuto del sogno, ma dall'atto di sognare».<sup>140</sup>

Nel processo teatrale la matrice originaria, in quanto simbolica, implica allo stesso modo un'ambiguità iniziale: si rappresenta quello che non c'è, si dà forma al fantasma plasmandolo, *disegnandolo* nello spazio-corpo dell'attore che il desiderio riempie. Vi è quindi sin dal principio un figurale commisto di immagine e segno, la rimozione originaria dell'alterità di un corpo che era corpo prima di diventare segno e che precede la scrittura scenica. Ciò che conterà, anche in questo caso, sarà il processo di scrittura stessa nel quale il desiderio, la ragione del corpo e della sua differenza, potrà trovare risoluzione, dal momento che la sua matrice simbolica continuerà a imprimere la propria duplicità sul materiale elaborato. Il corpo dell'attore non cesserà mai di essere un corpo pur facendosi segno. D'altra parte, lo ribadiamo, il teatro è in grado di riassorbire la differenza in un linguaggio che si costituisce nello spessore fisico e dinamico della differenza stessa.

Freud afferma che il sogno «tratta le parole come fossero cose», taglia la catena sintagmatica e ne combina i pezzi».<sup>141</sup> La metafisica del linguaggio articolato di Artaud compie la stessa operazione. Non si tratta di sopprimere le parole, ma di dare loro «all'incirca la stessa importanza che hanno nei sogni»:

<sup>138</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 82.

<sup>139</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 294.

<sup>140</sup> *Ivi*, pp. 298-299.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 124.

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo a esprimere ciò che di solito non esprime; [...] significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, [...] significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*.<sup>142</sup>

Nel linguaggio schizofrenico di Artaud – spiega Deleuze nella *Logica del senso* – la parola diventa azione, «azione di un corpo senza parti».<sup>143</sup> Si tramuta in grido, soffio, rumore e in essi la voce può farsi opaca, *significare* pur senza possedere un senso.

Le diverse operazioni compiute dall'*Entstellung* comportano necessariamente lo spessore del figurale. Nel sogno può avvenire infatti uno *spostamento*, per cui servirà uno spazio diverso da quello linguistico che è piano: lo spostamento richiede una sovrapposizione e quindi una «dimensione visiva», è necessaria la profondità per la rimozione.<sup>144</sup>

Può esservi una *condensazione*, che trasgredisce lo spazio del discorso implicando un «cambiamento di stato» per cui «parole-cose, parole *comiche e strane*» acquisiscono spessore per via della loro «cosalità», perdendo trasparenza.<sup>145</sup> La parola acquista così spazialità, diventa anch'essa commistione, ed è esattamente questo l'utilizzo che vuole farne l'avanguardia teatrale: «Modificare la funzione della parola a teatro, significa servirsi della parola in senso concreto e spaziale, sino a confonderla con tutto ciò che di spaziale e di significativo sul terreno concreto il teatro contiene; significa manipolarla come un oggetto solido e che smuove le cose, prima nell'aria, e poi in un terreno infinitamente più misterioso e segreto, ma tale da consentire una estensione, e questo terreno segreto ma esteso non sarà poi difficile identificarlo da un lato con quello dell'anarchia formale, dall'altro con quello della creazione formale continua».<sup>146</sup> D'altra parte, se torniamo all'*Ubu Roi* come atto simbolico di fondazione delle avanguardie teatrali, la sua rivoluzione è cominciata esattamente nel momento in cui Gémier, primo interprete di Ubu, ha pronun-

<sup>142</sup> A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, cit., p. 209; Id., *La messa in scena e la metafisica*, cit., p. 163. Jacques Derrida, nell'analizzare la rivoluzione artaudiana, parla della necessità di una *logomachia*, «vale a dire al di là della rassicurante educazione di una lingua colta, la guerra con le parole, la distruzione perforante e forsennata del linguaggio civile regnante sui suoi soggetti. [...] Bisognava separarsi dal linguaggio separato dal corpo, bisognava allontanarsi da un linguaggio di parole senza spazio e senza disegno, dalla *letteratura* degli scrittori, per far nascere un nuovo linguaggio: nuovo distacco per una lingua nella quale scrittura, musica, colore e disegno non si staccheranno più gli uni dagli altri» (J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, a cura di A. Cariolato, Abscondita, Milano 2005, pp. 69 e 74).

<sup>143</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 85.

<sup>144</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 295.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 296.

<sup>146</sup> A. Artaud, *Teatro orientale e teatro occidentale*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 189.

ciato in scena la prima parola del dramma, il famigerato *Merdre!* L'aggiunta di quella *r* riporta foneticamente al brontolio del vorticoso e profondo ventre di Ubu, ne imita la digestione e l'insaziabilità animale, il divenire escremento del nutrimento e viceversa: l'aggiunta di quella *r* fa acquisire spessore alla parola, *cosalità*, permette l'intrusione del figurale nell'ordine linguistico rendendola un *anti-segno*.<sup>147</sup> È qui, a nostro modo di vedere, il senso della sua tanto discussa provocazione e non è un caso che sia proprio lo sconvolgimento della superficie linguistica a spalancare simbolicamente le porte del Novecento.

Per tornare alle operazioni compiute dall'*Entstellung* – così vicine al procedimento artistico – avremo poi la *considerazione della rappresentabilità*, che dispone un testo sostituendo alcune sue parti con figure che svolgono una funzione di «schema ritmico», con un funzionamento simile a quello della poesia: «la forma mette in comunicazione le parti secondo dei vincoli, e per quanto sia una forma, occorre che queste non siano iscritte in nessuna *lingua*. Perché? Perché ciò che appartiene alla lingua è votato alla comunicazione fra interlocutori, mentre la figura, così compresa, deve ostacolare questa comunicazione».<sup>148</sup>

La *considerazione della rappresentabilità* – come suggerisce la definizione stessa – ci riporta così al teatro nel suo senso più puro ed etimologico, ci riconduce alla necessità del *vedere*, dell'espressività indefinibile del gesto che viene a contrapporsi al teatro di parola che per tanto tempo ha imperato sulle scene.

Infine – se una storia intesa come successione dalla parvenza crono-logica viene comunque a costituirsi, tanto sulla scena del sogno quanto nel sogno della scena – il merito va al processo definito di *elaborazione secondaria*, che – agendo contemporaneamente alle altre operazioni – ha la funzione di rendere il sogno intellegibile, cercando di cancellarne l'incoerenza figurativa. Si tratta tuttavia di un tentativo impossibile da portare a termine: «Il lavoro onirico [...] è [...] l'effetto sul linguaggio della forza esercitata dal figurale», forza che «impedisce d'intendere, ma fa vedere».<sup>149</sup>

Definendo il teatro del Novecento come figurale, abbiamo dunque potuto comprenderne la natura evenemenziale nella sua duplicità, il suo essere spazio della differenza e quindi del desiderio, ma allo stesso tempo linguaggio capace di esprimere nell'eternità del suo accadere il proprio senso, forma che traccia l'impermanenza della forma stessa, fantasma che duplica la vita nel suo scriversi sulla scena del cosmo.

Il desiderio [...] conduce il nostro occhio verso il basso, rappresenta; insieme ci perdiamo dall'altro lato del vetro. A meno che, per qualche artificio, il vetro sia trat-

<sup>147</sup> Per la definizione di anti-segno cfr. L. Klieger Stillman, *The Morphophonetic Universe of Ubu*, in «The French Review», vol. L, n. 4, marzo 1977.

<sup>148</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., pp. 302-303.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 323.

tato in modo da poterlo disconoscere e il desiderio appagato nelle sue richieste, a meno che noi ci troviamo ripiegati sul movimento stesso di questa spinta che in un primo momento ci gettava sulla scena, e si abbia infine la forza di mantenerci di fronte ad essa con l'occhio aperto. La funzione di verità sarebbe questo trattamento fantasmatico del vetro. Non esattamente specchio. [...] La *realtà* [...] conserva in sé una mancanza, molto importante poiché è proprio qui, nel difetto di inesistenza che sostiene l'esistenza, che si pone l'opera d'arte. [...] L'universo s'inabissa nelle opere perché in lui c'è del vuoto.<sup>150</sup>

Il teatro può mostrarci il vuoto dell'universo dispiegando il suo corpo innominato davanti a noi. Basta solo avere la forza di mantenerci di fronte a esso con l'occhio aperto.

<sup>150</sup> *Ivi*, pp. 337 e 339.

# Il povero e il teatro

## Una lettura della performance francescana

*Luca Bosco*

«La storia del teatro, se una volta per tutte la si volesse scrivere dalla parte dell'attore, non sarebbe la storia di un'arte, di uno spettacolo, ma la storia di una lunga, sorda, testarda, rinascite, incompiuta protesta contro il corpo umano».  
*Valère Novarina*<sup>1</sup>

### 1. *Un cambio di costume*

I primi mesi del 1206 segnano una profonda frattura nella vita di Francesco: nascosto a San Damiano ha già maturato la sua scelta religiosa ma sta fuggendo da quel mondo di legami familiari e sociali che lo vogliono ancora figlio di Pietro di Bernardone e ricco cittadino di Assisi. Prima del 1206 Francesco è mercante di stoffe, soldato assisano nella guerra contro Perugia, prodigo organizzatore di feste fra i giovani e aspirante crociato; dopo il febbraio 1206 intraprenderà invece il cammino per divenire creatura di Dio, il minore fra i figli degli uomini e il primo fra i figli di Dio, facendosi *joculator Domini*. Centrale è dunque il momento del processo davanti al vescovo di Assisi, così riportatoci da Bonaventura:

Giunto alla presenza del vescovo, non sopporta indugi o esitazioni, non aspetta né fa parole; ma, immediatamente, depone tutti i vestiti e li restituisce al padre. Si scopri allora che l'uomo di Dio, sotto le vesti delicate, portava sulle carni il cilicio. Poi, inebriato da un ammirabile fervore di spirito, depose anche le mutande e si denudò totalmente davanti a tutti dicendo al padre: «Finora ho chiamato te, mio padre sulla terra; d'ora in poi posso dire con tutta sicurezza: *Padre nostro che sei nei cieli*, perché in lui ho riposto ogni mio tesoro e ho collocato tutta la mia fiducia e la mia speranza».<sup>2</sup>

Con le «vesti delicate» e con il denaro ottenuto dalla vendita delle stoffe e del cavallo Francesco restituisce a Pietro di Bernardone il proprio ruolo di figlio, di mercante di stoffe e di ricco cittadino di Assisi. L'ormai «uomo di Dio» abdica con un solo gesto, la spoliazione completa, al ruolo sociale che la sua nascita gli ha

<sup>1</sup> Valère Novarina, *All'attore*, Pratiche, Parma 1992, p. 20.

<sup>2</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda Maggiore*, II, 4, in *Fonti francescane – Editio minor – Scritti e biografie di San Francesco d'Assisi, Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, Scritti e biografie di Santa Chiara d'Assisi*, Editrici francescane, Assisi, 1986, pp. 527-528.

conferito nel teatro assisano. Perché che cos'è se non un teatro sociale quello in cui Francesco si trova a dover recitare in gioventù? Essere figlio di un mercante di stoffe che compra la sua merce in Francia per rivenderla ai ricchi clienti umbri colloca infatti il futuro santo in un meccanismo di privilegi e doveri che di fatto lo legano a un ruolo ben preciso, quello di mercante che mira alla conquista della nobiltà.

Impregnato dei valori cavallereschi e cortesi Francesco interpreta il ruolo che le ambizioni di suo padre e i valori della cultura italiana del primo Duecento prevedono per lui. La cavalleresca ascesa sociale desiderata da Pietro si sposa in Francesco con l'ambizione personale di conquistarsi la nobiltà (non solo di rango) sul campo crociato, al servizio di un ideale cavalleresco profondamente cristiano. È quindi nel ruolo di ricco cristiano al servizio della Chiesa che Francesco parte per la Puglia all'inseguimento di un sogno:

Infatti, subito dopo, gli appare in visione uno splendido palazzo, in cui scorge armi di ogni specie ed una bellissima sposa. Nel sonno, Francesco si sente chiamare per nome e lusingare con la promessa di tutti quei beni. Allora, tenta di arruolarsi per la Puglia e fa ricchi preparativi nella speranza di essere presto insignito del grado di cavaliere.<sup>3</sup>

Parato da aspirante cavaliere e giunto a Spoleto Francesco sente però il bisogno di tornare indietro, illuminato ancora da un sogno in cui le «armi di ogni specie» e la «bellissima sposa» appaiono sotto una luce diversa: la *militia Christi* a cui Dio lo sta chiamando non si compirà con una spedizione crociata ma con una missione apostolica: le armi sono quelle della fede, la sposa è Madonna Povertà. Nei panni di un crociato Francesco capisce che i suoi paramenti, per cui ha speso una fortuna, non sono il giusto costume per giocare il ruolo di paladino di Cristo. Le fonti francescane sono tutte concordi, nel narrare questo episodio, sul fatto che il futuro santo intraveda la propria vera missione proprio riconoscendo l'inadeguatezza del proprio "costume" cavalleresco: dovrà servire Cristo ma non nel teatro di guerra a Gerusalemme.

Tornato ad Assisi Francesco incontra però di nuovo gli amici, le abitudini, il vecchio ruolo sociale:

Ma, ritornato a casa, i *figli di Babilonia* ripresero a seguirlo, e sebbene contro sua volontà, lo trascinarono su una strada ben diversa da quella che egli intendeva percorrere. La compagnia dei giovani di Assisi, che un tempo lo avevano avuto guida della loro spensieratezza, cominciò di nuovo a invitarlo ai banchetti, nei quali si indulge sempre alla licenza ed alla scurrilità. Lo elessero re della festa, perché sapevano per esperienza che, nella sua generosità, avrebbe saldato le spese per tutti. Si

<sup>3</sup> Tommaso da Celano, *Vita seconda*, II, 6, in *Fonti francescane*, cit., p. 332.

fecero suoi sudditi *per sfamarsi* e accettarono di ubbidire, pur *di saziarsi*. Francesco non rifiutò l'onore offertogli, per non essere bollato come avaro, e pur continuando nelle sue devote meditazioni, non dimenticò la cortesia.<sup>4</sup>

Ancora Francesco si trova a interpretare un ruolo, quello di *rex iuvenum*, e ancora una volta capisce che il suo ruolo e il suo costume sono quelli sbagliati:

Francesco li seguiva, tenendo in mano come signore lo scettro. Ma poiché da tempo con tutto l'animo si era reso completamente sordo a quelle voci e cantava in cuor suo al Signore, se ne distaccò a poco a poco anche con il corpo. Allora, come riferì egli stesso, fu inondato di tanta dolcezza divina, da non potersi assolutamente muovere né parlare. Lo pervase un tale sentimento interiore che trascinava il suo spirito alle cose invisibili, facendogli giudicare di nessuna importanza, assolutamente frivola ogni cosa terrena.<sup>5</sup>

La parte di *rex iuvenum* e le «vesti delicate» che hanno contraddistinto il giovane assisano fino a questo momento non gli appartengono più: Francesco è ormai pronto a lasciarle davanti ai cittadini di Assisi come spoglie di un ruolo sociale che fu.

A questo punto della storia i biografi riportano episodi che assumono un particolare significato se letti in una prospettiva, per così dire, teatrologica: in gioco ci sono il costume e il ruolo che Francesco, ormai convertito nell'animo, indossa e interpreta al cospetto di coloro che saranno, dopo il 1206, i suoi compagni di strada. Recatosi a Roma e trovatosi al cospetto di numerosi poveri sul sagrato di San Pietro Francesco cambia i suoi abiti con uno di essi e, sedutosi con loro, chiede l'elemosina e mangia di quello che riceve: è il primo contatto con quel costume e quella vita che saranno suoi di lì a poco. Nei pressi di Assisi, poi, incontra un lebbroso e benché «fra tutti gli orrori della miseria umana Francesco sentiva ripugnanza istintiva per i lebbrosi»<sup>6</sup> lo abbraccia e lo bacia, contravvenendo alle proprie e alle sociali usanze che prevedono una netta separazione fra ricchi cittadini e reietti della società, portatori questi ultimi di una punizione divina vistosamente incisa sulla pelle.

Francesco contamina il proprio costume e il proprio ruolo fino a scambiarli con quello dei diseredati, fino a cancellarli in un gesto che annulla le convenzioni sociali. «Tutte queste cose faceva Francesco, uomo di Dio, quando, nell'abito e nella convivenza quotidiana, non si era ancora segregato dal mondo»<sup>7</sup> ma da quando in cuor suo aveva compreso che l'«abito» e la «convivenza quotidiana» a cui era stato educato non avrebbero potuto condurlo là dove il suo desiderio lo dirigeva.

<sup>4</sup> Tommaso da Celano, *Vita seconda*, III, 7, in *Fonti francescane*, cit., p. 333

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Tommaso da Celano, *Vita seconda*, V, 9, in *Fonti francescane*, cit., p. 335.

<sup>7</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, I, 6, in *Fonti francescane*, cit., p. 524.

Dopo aver compreso che il teatro del mondo non gli si addice Francesco è pronto all'abdicazione, all'uscita decisa e definitiva dalla rappresentazione sociale e le fonti francescane, con il loro simbolismo medievale, lasciano trasparire inequivocabilmente la crisi di ruoli e di costumi che l'uomo Francesco ha vissuto nel periodo precedente la propria conversione. Dietro gli esempi e gli episodi che accostano l'esperienza francescana alle vicende di San Paolo, di San Martino, del re Davide e di Gesù Cristo le fonti presentano un uomo che in coscienza decide di uscire dal teatro sociale, un teatro che qualora lo si volesse individuare andrebbe ricercato nel gioco di ruoli politici e religiosi di Assisi, dell'Italia del Duecento o dell'Europa dello stesso periodo storico, ma non solo. Il teatro da cui esce Francesco, e le fonti lo colgono in pieno, è il teatro umano, l'insieme delle convenzioni, dei ruoli, delle distinzioni che l'uomo, non solo quello duecentesco, ha *scritto* per distinguersi dalla Natura e dal monito di Dio, ritagliando al mondo naturale uno spazio organizzato in città e gestito da ruoli e costumi. È dal mondo umano che Francesco esce, da quello spazio-tempo organizzato in scritture sociali che in tutto e per tutto si può definire teatro. I biografi francescani lo sanno bene ed è proprio per questa ragione che Tommaso da Celano, nella sua *Vita prima*, ci presenta così Francesco, dopo l'episodio della spoliazione:

Il nostro atleta ormai si lancia nudo nella lotta contro il nemico; deposto tutto ciò che appartiene al mondo, eccolo solo occuparsi della giustizia divina! Si addestra così al disprezzo della propria vita, abbandonando ogni cura di se stesso, affinché sia compagna nel cammino infestato da insidie e solo il velo della carne lo separi ormai dalla visione di Dio.<sup>8</sup>

Tra Francesco e Dio c'è ormai soltanto la carne, cioè il corpo, ogni altra cosa appartenente al mondo essendo stata lasciata davanti al padre: le vesti, il denaro e l'essere figlio di Pietro di Bernardone o, in una parola il ruolo di Francesco nel teatro umano.

Bonaventura, più attento a completare la narrazione dei fatti storici con simbolici riferimenti a quelli che saranno i capisaldi dell'Ordine francescano e ai segni che già fin da subito marcano la santità di Francesco riporta, nell'episodio della spoliazione, un particolare che manca nelle altre biografie e che vede il futuro santo dare vita proprio in quell'occasione a due dei simboli più importanti del francescanesimo, il saio e il *tau*:

Gli offrirono, appunto, il mantello povero e vile di un contadino, servo del vescovo. Egli, ricevendolo con gratitudine, di propria mano gli tracciò sopra il segno della croce, con un mattone che gli capitò sottomano e formò con esso una veste adatta a ricoprire un uomo crocifisso e seminudo. Così, dunque, il servitore del Re altissimo,

<sup>8</sup> Tommaso da Celano, *Vita prima*, VI, 15, in *Fonti francescane*, cit., p. 213.

fu lasciato nudo perché seguisse il nudo Signore crocifisso, oggetto del suo amore; così fu munito di una croce, perché affidasse la sua anima al legno della salvezza, salvandosi con la croce dal naufragio del mondo.<sup>9</sup>

Il cambio di vita, nell'inverno del 1206, è radicale e le biografie francescane registrano la conversione ponendo l'accento su quello che a tutti gli effetti si può definire un cambio di costume. Lasciando il proprio abito secolare Francesco annulla il proprio ruolo nel mondo ed è pronto ad abbracciare la vita che si apre *fuori* dal mondo, in quella terra estranea alle convenzioni sociali dove vivono i poveri, i lebbrosi, i contadini, i briganti, i folli e i giullari, dove prosperano le creature di Dio che non hanno bisogno di un costume sociale per vivere secondo le leggi della natura.

## 2. *La scelta*

Cosa trova Francesco nel regno dell'inumano una volta lasciato il teatro sociale? Per rispondere a questa domanda occorre riflettere su ciò che sta cercando: Francesco cerca Dio, il Grande Assente della vita quotidiana, quel Dio che, celato da sempre e per sempre ai sensi umani, ha lasciato per bocca del Figlio un'indicazione soltanto per farsi trovare: «và, vendi quello che hai e dallo ai poveri e avrai un tesoro in cielo; poi vieni e seguimi».<sup>10</sup> Dopo aver venduto quello che aveva Francesco segue l'esempio di Gesù andando fra i bisognosi, fra i poveri e i lebbrosi perché «non sono i sani che hanno bisogno del medico, ma i malati»:<sup>11</sup> le fonti sono concordi nel sottolineare questo perfetto adattamento agli insegnamenti evangelici per cui il futuro santo cerca Dio sulla strada indicata da Gesù.

Ciò che però emerge in modo altrettanto evidente dalle fonti è la vena mistica del Poverello: da solo, nei boschi, Francesco prega e incontra nella propria dimensione interiore la voce del suo Dio. Numerosi sono nelle biografie i passi in cui si narra di un uomo rapito in spirito, quasi la carne fosse rimasto contenitore vuoto qui sulla Terra. L'episodio della Verna, in questo senso, ne è l'esempio più rappresentativo e forte: da solo, nella natura più selvaggia, Francesco regola i propri riferimenti temporali basandosi soltanto sui ritmi biologici di un falco e parla esclusivamente attraverso la preghiera.

Alla domanda iniziale, dunque, sul che cosa abbia trovato Francesco nel regno dell'inumano, si può rispondere in questo modo: ha trovato la pace e un intimo e intenso rapporto con il proprio desiderio di Dio. Annullando il proprio ruolo sociale, la propria ambizione personale e finanche la propria individualità corporea il Poverello giunge ad assaporare l'essenziale in una perfetta identità con tutte le

<sup>9</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, II, 5, in *Fonti francescane*, cit., p. 528.

<sup>10</sup> Mc 10, 21.

<sup>11</sup> Mc 2, 17.

creature. Dimentico del proprio *ego* coglie la piena armonia del mondo naturale, segno evidente dell'appartenenza e della tensione di tutto il creato verso Dio, e il suo *Cantico delle creature* è l'espressione poetica più convincente di questo suo sentire in un al di là di quello che Schopenhauer definisce *principium individuationis*.

Francesco trova l'unità del Tutto dietro le apparenze dei fenomeni e in questo suo tendere a un al di là dell'umano si può ritrovare la cifra più autentica della sua missione, cifra che si ritrova pienamente anche e soprattutto nella sua opera di predicazione e che permette di intravedere nella predicazione stessa un modello di performance poetica. A questo punto però si presenta una questione essenziale: come può Francesco essere stato mistico e al tempo stesso comunicatore, solitario asceta e predicatore? La risposta ci giunge da un passo della *Leggenda maggiore*. Il santo ha un dubbio e non sa se sia migliore la via del dialogo personale con Dio o quella della predicazione:

A questo proposito, si trovò una volta fortemente angosciato da un dubbio, che per molti giorni espose ai frati suoi famigliari, quando tornava dall'orazione, perché l'aiutassero a scioglierlo. «Fratelli – domandava – che cosa decidete? Che cosa vi sembra giusto?: che io mi dia tutto all'orazione o che vada attorno a predicare? Io, piccolino e semplice, *inesperto nel parlare*, ho ricevuto la grazia dell'orazione più che quella della predicazione. Nell'orazione, inoltre, o si acquistano o si accumulano le grazie; nella predicazione, invece, si distribuiscono i doni ricevuti dal cielo. Nell'orazione purifichiamo i nostri sentimenti e ci uniamo con l'unico vero, sommo Bene e rinvergiamo la virtù; nella predicazione, invece, lo spirito si impolvera e si distrae in tante direzioni e la disciplina si rallenta. Finalmente nell'orazione parliamo a Dio, lo ascoltiamo e ci tratteniamo in mezzo agli angeli; nella predicazione, invece, dobbiamo spesso scendere presso gli uomini, pensare, vedere, dire e ascoltare al modo umano».<sup>12</sup>

Francesco è convinto che il mondo possa offuscare la luminosità della grazia e che la predicazione sia un modo per svendere un valore troppo prezioso per l'umana natura: in una parola, tornando nel mondo si corre il rischio di ricadere nella trappola del teatro sociale. Immerso nel suo dubbio Francesco pensa però a Gesù che da Dio si è incarnato per portare il mondo intero al Padre e subito la via della predicazione gli sembra la migliore, quella che può dare a tutti il seme della vera sapienza. Nonostante però sia l'esempio del Cristo a indicargli la strada Francesco non si convince e chiede aiuto a due dei suoi compagni più cari, Silvestro e Chiara:

Incaricò dunque, due frati di andare da frate Silvestro, e dirgli che cercasse di ottenere la risposta di Dio sulla tormentosa questione e che gliela facesse sapere (Silvestro era quello che aveva visto una croce uscire dalla bocca del Santo e ora si dedicava

<sup>12</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, XII, 1, in *Fonti francescane*, cit., pp. 617-618.

ininterrottamente all'orazione sul monte sovrastante Assisi). Questa missione affidò alla santa vergine Chiara: indagare la volontà di Dio su questo punto, sia pregando lei stessa con le altre sorelle, sia incaricando qualcuna delle vergini più pure e semplici, che vivevano alla sua scuola. E furono meravigliosamente d'accordo nella risposta – poiché l'aveva rivelata lo Spirito Santo – il venerabile sacerdote e la vergine consacrata a Dio: il volere divino era che Francesco si facesse araldo di Cristo ed uscisse a predicare. Ritornarono i frati, indicando qual era la volontà di Dio, secondo quanto avevano saputo; ed egli subito si alzò, *si cinse le vesti*, e, senza frapporre il minimo indugio, si mise in viaggio. Andava con tanto fervore a eseguire il comando divino, correva tanto veloce, come se *la mano del Signore, scendendo su di lui*, lo avesse ricolmato di nuove energie.<sup>13</sup>

Che cos'è dunque Francesco, mistico o predicatore? Né l'una né l'altra cosa: il Poverello è un *Performer*.<sup>14</sup> La sua scelta, che nonostante le parole di Bonaventura ingloberà entrambe le opzioni in questione, lo porrà in contemplazione mistica davanti a un pubblico. La mente e i sensi rivolti a Dio, il santo darà la sua preghiera in pasto alla gente che lo incontra:

Quando la dolcissima melodia dello spirito gli ferveva nel petto, si manifestava all'esterno con parole francesi, e la vena dell'ispirazione divina, che il suo orecchio percepiva furtivamente, traboccava in giubilo alla maniera giullaresca. Talora – come ho visto con i miei occhi – raccoglieva un legno da terra, e mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra prendeva un archetto tenuto curvo da un filo e ve lo passava sopra accompagnandosi con movimenti adatti, come fosse una viella, e cantava in francese le lodi del Signore. Bene spesso tutta questa esultanza terminava in lacrime ed il giubilo si stemperava in compianto della passione del Signore. Poi il Santo, in preda a continui e prolungati sospiri ed a rinnovati gemiti, dimentico di ciò che aveva in mano, rimaneva proteso verso il cielo.<sup>15</sup>

Francesco sceglie di esibire il suo desiderio dando spettacolo di sé davanti a un pubblico. È la gioia di sentirsi unito all'oggetto del proprio desiderio che gli farà prendere in mano un archetto e cantare in francese o che, in un'altra circostanza, gli farà muovere i piedi come in un ballo davanti al papa, che lo consegnerà passivo alla forza del suo linguaggio e ai movimenti del suo corpo. Se il mistico è colui che agli occhi degli altri appare deformato nel proprio corpo dall'estasi e il predicatore è colui che usa il suo corpo per tradurre in linguaggio efficace il messaggio spirituale, Francesco è colui che parla un linguaggio efficace con un corpo deformato dalla tensione verso Dio. La performance del santo di Assisi è infatti iscritta proprio in questo de-formarsi del corpo e del linguaggio in un impossibile tentativo di dissolvere la propria persona nel desiderio di Dio. Davanti a un mondo che parla

<sup>13</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, XII, 2, in *Fonti francescane*, cit., pp. 618-619.

<sup>14</sup> Con la maiuscola, come negli scritti di Jerzy Grotowski.

<sup>15</sup> Tommaso da Celano *Vita seconda*, XC, 127, in *Fonti francescane*, cit., pp. 431-432.

di Dio, che rappresenta la propria religiosità con i mezzi dell'arte e del rito, Francesco è colui che esibisce la tensione del corpo verso l'oggetto mancante del proprio desiderio e che soprattutto rende sensibile ciò che non è rappresentabile, l'ineluttabile assenza di Dio dal mondo. Francesco non è colui che con la sua preghiera porta agli uomini l'immagine di un dio ma colui che cerca di sollevare l'intero mondo umano verso la preghiera mistica, verso la contemplazione dell'irrapresentabile Motore del Tutto.

Vista in quest'ottica la predicazione di Francesco d'Assisi viene a delinarsi come un esempio di efficacissima performance che annienta il teatro sociale: al cospetto di cittadini che interpretano il loro ruolo civile appare infatti il *Performer* che non interpreta alcun ruolo ma "gioca a trasumanare" sulla piazza cittadina, dando spettacolo di sé come *joculator Domini*. In questo modo il viaggio di Francesco nei territori italiani, europei e africani viene a delinarsi come un lungo e inesausto tentativo di portare gli astanti alle altezze mistiche attraverso una performance tutta fisica. La performance non è mai infatti per Francesco un dare un se stesso agli altri, conferendo ai propri gesti e alle proprie parole un massimo di significazione: è esattamente il contrario, è un sottrarre la propria individualità al pubblico, raggiungendo il minimo di significazione e facendo specchiare gli astanti in uno specchio, in cui a essere riflessa non è la loro immagine ma il vuoto che c'è dietro lo specchio. L'attore di Assisi porta in piazza il vuoto e la gente che assiste alle sue prediche vive nel *qui e ora* una profonda nostalgia di Dio, quel Dio intravisto attraverso la fessura che la performance francescana ha aperto nel tessuto del teatro sociale. Al passaggio di Francesco tutti, per un attimo, prendono coscienza di Dio e chi sente in Lui la propria mancanza, l'oggetto dei propri desideri, non può far altro che seguire il santo.

Quella francescana è una performance che trasforma: trasforma il pubblico convertendolo a una vita evangelica ma trasforma anche e soprattutto il *performer* che attraverso la sua opera assottiglia di volta in volta, di predicazione in predicazione, quel velo di carne che lo separa da Dio. La performance di Francesco è un'operazione di inesausta e spietata protesta contro il corpo, quel corpo che per le vie del mondo impedisce a ogni piè sospinto l'unione mistica con Dio. Attraverso una persistente lotta contro se stesso, contro la propria natura di fenomeno fisico, il *performer* Francesco tenta di liberarsi dal proprio corpo, da qualsiasi stimolo che possa distrarlo dal pieno godimento di Dio e si chiude in quello che a tutti gli effetti si può definire un parlare a se stesso davanti a un pubblico. L'identità che lo lega a un *qui e ora*, che gli fa sentire la costrizione del limite fisico, è incrinata, combattuta e infine demolita in un evento che non ha altro nome se non quello di performance, performance che efficacemente trasforma il corpo in un'assenza, togliendo di mezzo l'ostacolo alla transumanazione.

### 3. *Elementi di una missione*

La dura protesta di Francesco contro il corpo e l'identità è ampiamente documentata dalle fonti francescane: molti sono infatti gli aneddoti che vedono il santo intento a fustigare se stesso o i propri modi, con armi materiali o linguistiche; in ogni caso, in quasi tutti gli episodi narrati, c'è una certa teatralità ad accompagnare i gesti della sua protesta contro frate asino:

Gli manda dunque il diavolo una violentissima tentazione di lussuria. Appena il Padre la nota, si spoglia della veste e si flagella con estrema durezza con un pezzo di corda. «Orsù, frate asino – esclama – così tu devi sottostare, così subire il flagello! La tonaca è dell'Ordine, non è lecito appropriarsene indebitamente. Se vuoi andare altrove va pure». Ma poiché vedeva che con i colpi della disciplina la tentazione non se ne andava, mentre tutte le membra erano arrossate di lividi, aprì la celletta e, uscito nudo nell'orto si immerse nella neve alta. Prendendo poi la neve a piene mani la stringe e ne fa sette mucchi a forma di manichini, si colloca poi dinanzi a essi e comincia a parlare così al corpo: «Ecco questa più grande è tua moglie; questi quattro, due sono i figli e due le tue figlie; gli altri due sono il servo e la domestica, necessari al servizio. Fa' presto, occorre vestirli tutti, perché muoiono dal freddo. Se poi questa molteplice preoccupazione ti è di peso, servi con diligenza unicamente al Signore». All'istante il diavolo confuso si allontanò, ed il Santo *ritornò* nella sua cella, *glorificando Dio*.<sup>16</sup>

Francesco è da solo nella propria cella e il nemico è invisibile, anche se incisivo con le proprie tentazioni. Eppure la reazione del santo è una vera e propria performance, un'azione fisica, concretamente rivolta a un piano di ascolto, se non di combattimento. Francesco sta protestando contro se stesso, e lo fa in un modo assolutamente teatrale arrivando a dare forma alla neve per materializzare, oggettivare la propria tentazione. Gli piacerebbe forse avere una famiglia, moglie e figli; sta pensando forse addirittura di tornare nel mondo ed abbandonare la vita di privazioni che lo ha portato a dormire in una cella angusta con il freddo e la neve fuori della porta. Sta pensando forse di tornare ad avere un ruolo in città, almeno quello di marito e padre, e il teatro sociale sembra tornare a fare capolino nell'immaginazione del Poverello. E allora ecco quel teatro, quel ruolo, oggettivato con un gesto estemporaneo e subito annientato da parole semplici ed efficacissime. Francesco mette il suo corpo nudo davanti a un paradosso: come può un povero frate mantenere una famiglia in mezzo a tanta neve? Quello che Freud definirebbe principio di piacere è fatto cortocircuitare in un paradosso e il fuoco del desiderio viene spento nella neve.

<sup>16</sup> Tommaso da Celano, *Vita seconda*, LXXXII, 116-117, in *Fonti francescane*, cit., pp. 423-424.

In un altro esempio, riportato sempre nella *Vita seconda*, è un cedimento dei frati a una seppur minima ricchezza della mensa a essere annientata dall'operazione di Francesco:

Un giorno di Pasqua, nell'eremo di Greccio i frati avevano preparata la mensa in modo più accurato del solito, con tovaglie bianche e bicchieri di vetro. Anche il Padre scende dalla cella per mangiare e vede la mensa rialzata da terra e preparata con inutile ricercatezza. Ma se la mensa ride, egli non sorride affatto. Di nascosto e adagio adagio ritrae il passo, si pone in testa il cappello di un povero, presente in quel momento, e con un bastone in mano se ne esce fuori. E alla porta aspetta che i frati comincino a mangiare, perché erano soliti non aspettarlo quando non giungeva al segnale fissato. Hanno appena cominciato e quel vero povero si mette a gridare dalla porta: «Per amore del Signore Iddio, fate l'elemosina a questo pellegrino povero e ammalato». «Entra pure qui, per amore di colui che hai invocato», gli rispondono i frati. Entra subito e si presenta ai commensali. Quale stupore dovette destare il pellegrino in quei comodi cittadini! Gli danno, a sua richiesta, una scodella ed egli, seduto solo per terra, la pone sulla cenere. «Ora sì, - esclama - sto seduto come un frate minore!».<sup>17</sup>

Qui la performance si arricchisce di un travestimento e di una vera e propria interpretazione ma il risultato è lo stesso dell'esempio precedente. Francesco annienta il teatro delle vanità. Tutta la scena è giocata sul piano delle antitesi e si risolve in un paradosso: c'è qualcuno più povero e umile dei frati minori. La teatralità del Poverello ammutolisce gli astanti, probabilmente toccati in modo profondo dal gesto del loro padre spirituale. Avevano probabilmente soltanto desiderato di festeggiare la Pasqua in maniera decorosa per esaltare la convivialità e l'accoglienza in quel giorno santo. La scodella che sporgono a Francesco finisce invece sulla cenere, al piano della terra su cui il Poverello stesso è seduto. La Pasqua viene riportata, con un gesto estemporaneo e annientatore, alla sua essenzialità, anche seduti per terra e con la scodella sulla cenere i frati minori possono godere della convivialità e accogliere degnamente i poveri, che hanno soltanto bisogno di un sostentamento e non di una mensa ben imbandita. Essenziale deve essere la vita dei frati come essenziale è la performance di Francesco: un cappello, un bastone e la cenere gli sono sufficienti per articolare un'azione che non mira tanto alla comunicazione di un messaggio quanto all'azzeramento di un comportamento inessenziale. Quella del santo non è una predica moraleggiante, è un gesto, una performance, tanto semplice quanto efficace.

Ancora più eclatante e incisiva è la performance di fronte ai cittadini di Assisi:

Un giorno dunque si levò non ancora libero dalla febbre quartana, e fece radunare il popolo di Assisi nella piazza per tenere una predica. Terminata che l'ebbe, ordinò ai

<sup>17</sup> Tommaso da Celano, *Vita seconda*, XXXI, 61, in *Fonti francescane*, cit., p. 378.

presenti di non allontanarsi fintanto che lui non tornasse da loro. Entrato nella chiesa di San Rufino, scese nella cripta insieme con Pietro di Cattanio, che fu il primo ministro generale eletto da lui, e con alcuni altri frati; e comandò a frate Pietro che obbedisse senza contraddire a quanto voleva fosse fatto, o detto di sé. Gli rispose frate Pietro: «Fratello, io non posso né debbo volere, in quanto concerne me e te, se non quello che ti piace». Allora Francesco si tolse la tonaca e ordinò a frate Pietro di trascinarlo così nudo davanti al popolo, con la corda che aveva al collo. A un altro frate comandò di prendere una scodella piena di cenere, di salire sul podio dal quale aveva predicato, e di là gettarla e spargerla sulla sua testa. Questo frate però, affranto dalla compassione e dalla pietà non gli obbedì. Pietro trascinava il santo conforme al comando ricevuto, ma piangendo ad alta voce assieme agli altri frati. Quando fu arrivato così nudo davanti al popolo nella piazza dove avrebbe predicato disse: «Voi credete che io sia un sant'uomo, così come credono altri i quali, dietro il mio esempio, lasciano il mondo ed entrano nell'Ordine. Ebbene, confesso a Dio e a voi che durante questa mia infermità, mi sono cibato di carne e di brodo di carne».<sup>18</sup>

In questo episodio nella performance entrano anche i compagni: è una vera e propria scena teatrale quella che il santo allestisce davanti ai propri concittadini, con tanto di preparazione dietro le quinte. I mezzi sono ancora una volta semplicissimi: una corda e un pugno di cenere e il bersaglio ancora una volta è il corpo, frate asino, che questa volta ha peccato mangiando carne e brodo di carne. Questa volta però la performance è più crudele perché con questo gesto Francesco cancella sé stesso in un paradossale gesto di autoaccusa. Ancora una volta la scena conduce a un paradosso: il cibo preso per sostentamento viene esposto come prova del peccato e l'ammalato che se n'è cibato diventa un accanito peccatore, degno di essere trascinato per il collo e cosparso di cenere.

La gente che lo vede è portata a commuoversi e non tanto a causa della sua integrità morale portata all'eccesso quanto perché davanti a una simile performance nessuno ha la possibilità di formulare un giudizio. Davanti agli occhi del pubblico c'è soltanto un uomo distrutto nell'aspetto fisico, logorato dalle penitenze, dai digiuni e dalla malattia che si annienta con un gesto e una parola, perdendo la propria dignità, umanità e presenza fisica in un solo colpo.

In un altro episodio riportato da *I Fioretti* Francesco predica nudo in una chiesa ad Assisi portando gli astanti alla commozione più profonda. L'esempio è significativo perché il santo ci è presentato in una doppia veste: in quella di *performer* e in quella, per così dire, di maestro di *performer*.

Frate Rufino è un uomo contemplativo, di poche parole, «semplice e idiota»<sup>19</sup> e non si sente adatto alla predicazione; Francesco però lo manda a predicare ad Assisi e, davanti al rifiuto del confratello, gli comanda di andarci nudo: «a questo coman-

<sup>18</sup> *Leggenda perugina*, 39, in *Fonti francescane*, cit., pp. 787-788.

<sup>19</sup> *I Fioretti*, XXX, in *Fonti francescane*, cit. p. 933.

damento il detto frate Rufino si spoglia, e vanne a Scesi, ed entra in una chiesa; e fatta la riverenza allo altare, salette in sul pergamo e comincia a predicare».<sup>20</sup>

Quella che sembra essere una punizione esemplare inferta a un frate disobbediente è invece qualcosa di profondamente diverso: il santo invita Rufino a spogliarsi di ogni paura, di ogni chiusura al mondo e lo manda a offrire alla gente il frutto delle sue contemplazioni. Nel comandare a un uomo che «per continua contemplazione, sì assorto in Dio, che quasi insensibile e mutolo diventa, radissime volte parlava, e appresso non aveva la grazia né lo ardire né la facundia del predicare»<sup>21</sup> di salire sul pulpito e divulgare Dio ai concittadini il santo invita un confratello a seguire le proprie orme.

La predica di Rufino non ha però successo: la gente lo prende per pazzo, lui che era stato «uno dei più gentili uomini d'Ascesi».<sup>22</sup> Entra allora in scena Francesco:

E allora santo Francesco monta in sul pergamo, ignudo, e cominciò a predicare così meravigliosamente dello dispregio del mondo, della penitenza santa, della povertà volontaria, del desiderio del reame celestiale e della ignudità e obbrobrio della passione del nostro Signore Gesù Cristo che tutti quelli ch'erano alla predica maschi e femmine in grande moltitudine, cominciarono a piagnere fortissimamente con mirabile divozione e compunzione di cuore; e non solamente ivi, ma per tutto Ascesi fu in quel di tanto pianto della passione di Cristo che mai non v'era stato somigliante.<sup>23</sup>

La predica di Francesco possiede una forza che quella di Rufino non ha. Nessuno prende il santo per un pazzo, nonostante anch'egli si presenti nudo sul pulpito. Qual è la differenza fra i due? Cosa distingue un pazzo da un santo? *I Fioretti* sembrano suggerirci la risposta contrapponendo le due prediche: mentre Rufino invita i fedeli a osservare «li comandamenti di Dio, amando Dio e 'l prossimo, se voi volete andare al cielo; fate penitenza, se voi volete possedere il reame del cielo»,<sup>24</sup> Francesco parla di sé stesso, della propria scelta e del proprio desiderio di Dio. Il tema delle due prediche è lo stesso ma quella del santo non si rivolge ai fedeli con un invito ma con un esempio, con un segno linguistico vivente. Un uomo che «a causa delle varie, insistenti, ininterrotte infermità, era ridotto al punto che *ormai la carne era consumata* e rimaneva quasi soltanto *la pelle attaccata alle ossa*»<sup>25</sup> sale sul pulpito mostrando il suo corpo martoriato e contemporaneamente la propria vicinanza a Dio, conquistata proprio con il desiderio e con la propria condotta di vita.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 934.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, XIV, 2, in *Fonti francescane*, cit., pp. 636.

Se Rufino infrange la consuetudine del rito eucaristico e porta sul pulpito il paradosso di un uomo nudo che predica in chiesa, Francesco va oltre e abita quel paradosso: diventa egli stesso il paradosso, mostrando a tutti il proprio desiderio per Dio in una carne consunta dal desiderio stesso. Il rito è infranto, si è aperto un buco nelle maglie della consuetudine, nel teatro dei ruoli e delle aspettative e il santo si inserisce in quel buco, mostrando a tutti come in quel vuoto di significato, in quel nulla di significazione, abiti Dio stesso. Se l'uomo che rompe le regole della consuetudine può sembrare un pazzo, l'uomo capace di manifestare il proprio desiderio di assoluto in un al di là delle regole appare come un santo e Francesco riesce a fare quest'ultima cosa: riesce a riempire il buco creato nella rappresentazione rituale con il desiderio di Dio, che si espande come un'onda nell'acqua, in tutta la città.

Alla fine a essere edificati sono sia gli assisani sia Rufino: gli uni hanno assaggiato le altezze celesti e l'altro torna alla Porziuncola con Francesco «lodando e glorificando Iddio ch'avea loro data la grazia di vincere se medesimi per dispregio di sé e edificare le pecorelle di Cristo con buono esempio».<sup>26</sup> Il santo è stato efficace sia come *performer* sia come maestro di *performer*.

Vincere se stessi, «edificare le pecorelle di Cristo» e fare dei frati minori perfetti *performer* di Dio: sono questi i tre elementi della missione francescana individuati con gli esempi riportati.

Per vincere se stesso Francesco conduce una testarda e inesausta lotta contro il proprio corpo, quel corpo che mal si adatta allo smisurato desiderio di Dio e che vorrebbe magari pensare a una famiglia, lasciarsi sedurre da una tavola ben imbandita, quel corpo che a volte ha bisogno di mangiare carne per poter sopravvivere. «Spesso i confratelli con dolce insistenza lo invitavano a ristorare un poco il suo corpo infermo e troppo debole, con cure mediche, ma egli, che aveva lo spirito continuamente rivolto al cielo, declinava ogni volta l'invito, poiché desiderava soltanto *sciogliersi dal corpo per essere con Cristo*».<sup>27</sup> Il desiderio di Francesco per Dio è la sola forza che emerge dalla performance, una forza che si erge nelle piazze italiane (e non solo italiane) come unico elemento comunicante, oltre il corpo: mentre la carne, insieme a ogni rito, ogni teatro sociale e ogni convenzione si sfalda davanti agli occhi degli astanti il desiderio si profila come energia divina che porta la platea terrena alle altezze celesti. Le fonti francescane, tutte concordi nel descrivere in questo modo la sua azione, non fanno altro che tracciare il profilo del perfetto *performer* di Dio, di colui che a ogni contatto con il teatro del mondo reagisce con la forza del desiderio dell'Altro. Con un legnetto in mano o con un ballo involontario davanti al Papa Francesco eccede la propria fisicità, perdendo l'archetto di mano o saltellando di gioia davanti ai principi della Chiesa:

<sup>26</sup> I Fioretti, XXX, in *Fonti francescane*, cit., p. 934.

<sup>27</sup> Tommaso da Celano, *Vita prima*, IV, 98, in *Fonti francescane*, cit., p. 280.

E Francesco, ricevuta la benedizione, alla presenza di così grandi principi incominciò a parlare senza timore. E parlò con tanto fervore che, quasi fuori di sé per la gioia, mentre proferiva le parole muoveva anche i piedi quasi saltellando: ma quel suo strano comportamento, lungi dall'apparire un segno di leggerezza e dal suscitare riso, provenendo dall'ardore del suo cuore, induceva gli animi a intrattenibile pianto di compunzione.<sup>28</sup>

La formalità e la cerimonialità di un incontro con la Curia romana vengono annientate e superate da un fervore incontenibile che sveste i principi della Chiesa rendendoli uomini. La gioia del santo travalica il corpo così come travalica le porpore e il ballo tocca gli animi superando le individualità dei prelati.

Il corpo deformato dal desiderio, sfregiato dai digiuni e dalle malattie, fustigato come un asino è lo stesso, infine, che si dimostra pronto a diventare cenere, come nell'ultima predica alle Clarisse, poco prima di essere adagiato nudo sulla nuda terra:

Quando furono riunite come di consueto *per ascoltare la parola del Signore*, ma anche per vedere il Padre, Francesco *alzò gli occhi al cielo*, dove sempre aveva il cuore e cominciò a pregare Cristo. Poi ordinò che gli fosse portata della cenere, ne fece un cerchio sul pavimento tutto attorno alla sua persona, ed il resto se lo pose sul capo. Le religiose aspettavano e, al vedere il Padre immobile e in silenzio dentro al cerchio di cenere, sentivano l'animo invaso dallo stupore. Quando, a un tratto, il Santo si alzò e, nella sorpresa generale, in luogo del discorso recitò il salmo *Misere-re* e appena finito, *se ne andò rapidamente fuori*.<sup>29</sup>

Cosa rimane di Francesco? Il cuore, ormai con Cristo, nient'altro. La vittoria su se stesso è ormai certa, dichiarata ancora una volta con una performance che attraverso un nulla di presenza fisica indica il Tutto a cui aspira il desiderio. Chiara e le sue compagne vogliono vedere il santo e vogliono sentire la sua voce per l'ultima volta ma egli non parla e si cancella con la cenere; Francesco manda il loro desiderio a vuoto: davanti a loro in spirito fa sentire ancora più acuta di prima la propria mancanza fisica. A chi voleva magari abbracciarlo, toccarlo, anche solo figuratamente, godendo della sua voce e del suo insegnamento, il santo si presenta come cenere, come nulla. Ogni linguaggio salta e benché la sua predica sia muta ottiene un effetto di profonda commozione fra le suore; a loro che lo vedevano malato e avevano paura di perderlo egli si sottrae una volta per tutte, lasciando in loro soltanto il desiderio di sé.

La clarisse così come gli altri «uomini e donne, chierici e religiosi accorrevano a gara a vedere e a sentire il Santo di Dio, che appariva a tutti come uomo di un altro

<sup>28</sup> Tommaso da Celano, *Vita prima*, XXVII, 73, in *Fonti francescane*, cit., p. 259.

<sup>29</sup> Tommaso da Celano, *Vita seconda*, CLVII, 207, in *Fonti francescane*, cit., p. 494.

mondo»<sup>30</sup> perché «a chi lo vedeva sembrava un uomo dell'altro mondo: uno che, la mente e il volto sempre rivolti al cielo, si sforzava di attirare tutti verso l'alto».<sup>31</sup> Il desiderio di Francesco, emergendo prepotentemente dalla protesta contro il corpo si espande come un contagio fra le «pecorelle di Cristo» portando in poco tempo alla formazione di due Ordini e alla conversione, si potrebbe dire, dell'Europa intera. «Edificare le pecorelle di Cristo» è un altro degli elementi fondamentali e fondanti della missione francescana ma quella del santo di Assisi è un'operazione assai diversa dall'azione di proselitismo che l'istituzione cristiana pratica fin dai suoi albori. La predicazione di Francesco non è il tentativo di diffondere la dottrina cattolica, anche se la missione in Egitto e il contatto con gli ambienti musulmani potrebbe far pensare il contrario, ma il tentativo, riuscito, di risvegliare negli individui il desiderio di Dio. Francesco non è colui che porta fra le genti l'autorità della Parola ma colui che diffonde la proposta di una performance. Il Poverello non invita infatti a professare una dottrina, invita a trasformare sé stessi, a reagire individualmente al teatro del mondo che ingessa gli uomini in ruoli sociali e offusca il desiderio di Dio. La proposta di Francesco è antipolitica e per certi aspetti persino antiecclesiastica: il suo Dio lo si incontra individualmente, da essere umano, da creatura fra le creature e si palesa soltanto agli occhi del desiderio, capaci questi ultimi di condurre in un'altra delle forme. Il Poverello chiama i suoi contemporanei alla trasumanazione, alla trasformazione individuale «sforzandosi di attirare tutti verso l'alto»: la sua performance è mezzo ed esempio per diffondere la trasformazione, per fornire uno strumento universale che conduce all'incontro con Dio. Aprendo pubblicamente, sulla piazza cittadina, una scena per il desiderio Francesco comunica la mancanza fisica di Dio e indica a tutti l'ostacolo, il nemico, colui che tiene lontano la divinità dagli uomini: il corpo. Reagendo costantemente all'impulso corporeo di adagiarsi al teatro del mondo, quello in cui giocano i ruoli dell'*ego*, si può liberare la forza del desiderio che effettivamente e in ogni momento aspira all'Altro (Lacan). Lette in quest'ottica le parole del santo assumono il significato di una precisa indicazione per vivere in un costante e intenso stato di performance:

Ci sono molti che quando peccano o ricevono un'ingiuria, spesso incolpano il nemico o il prossimo. Ma non è così, poiché ognuno ha in suo potere il nemico, cioè il corpo, per mezzo del quale pecca. Perciò è *beato quel servo* che terrà sempre prigioniero un tale nemico affidato in suo potere e sapientemente si custodirà del medesimo; poiché finché si comporterà così, nessun altro nemico visibile o invisibile gli potrà nuocere.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Tommaso da Celano, *Vita Prima*, XV, 36, in *Fonti francescane*, cit., p. 232.

<sup>31</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, IV,5, in *Fonti francescane*, cit., p. 545.

<sup>32</sup> Francesco d'Assisi, *Ammonizioni*, X. *La mortificazione del corpo*, in *Fonti francescane*, cit., p. 82.

«Edificare le pecorelle di Cristo» assume quindi il senso di dare agli uomini uno strumento per trasformare le loro vite, per uscire, sfondando il tetto, dal teatro del mondo.

I frati minori e le clarisse, dunque, sono coloro che più di tutti hanno raccolto l'invito alla performance di Francesco, coloro che hanno scelto di evadere dal teatro del mondo volgendo il loro sguardo desiderante all'Altro, trasformando radicalmente le loro individualità. Sono *performer*, tali Francesco li vuole e come tali li istruisce e li manda nel mondo:

E postosi a sedere, si concentrò a riflettere e poi disse:

«Altissimo, onnipotente, bon Signore...»

Francesco compose anche la melodia, che insegnò ai suoi compagni. Il suo spirito era immerso in così gran dolcezza e consolazione, che voleva mandare a chiamare frate Pacifico – che nel secolo veniva detto “il re dei versi” ed era gentilissimo maestro di canto –, e assegnargli alcuni frati buoni e spirituali, affinché andassero per il mondo a predicare e lodare Dio. Voleva che dapprima uno di essi, capace di predicare, rivolgesse al popolo un sermone, finito il quale, tutti insieme cantassero le Laudi del Signore, come giullari di Dio. Quando fossero terminate *le Laudi*, il predicatore doveva dire al popolo: «Noi siamo i giullari del Signore, e la ricompensa che desideriamo da voi è questa: che viviate nella vera penitenza». E aggiunse: «Cosa sono i servi di Dio, se non i suoi giullari che devono commuovere il cuore degli uomini ed elevarlo alla gioia spirituale?». Diceva questo riferendosi specialmente ai frati minori, che sono stati inviati al popolo per salvarlo.<sup>33</sup>

In questo episodio Francesco e i suoi frati sembrano una vera e propria compagnia teatrale che si sta preparando per una tournée: il capocomico compone i canti, li musica e istruisce i suoi attori per una buona riuscita della performance: prima la parola, poi il canto e infine il commiato con la richiesta del compenso, il tutto orchestrato da un illustre «maestro di canto». Il palcoscenico? Il mondo intero.

Il santo vuole che i suoi frati siano *performer* di Dio, capaci di portare il mondo alle altezze celesti e che si comportino da giullari di Dio, compiendo davanti alla gente un'azione intrattenitiva chiedendo alla fine un compenso per la performance. Sui due termini, *performer* e giullare, benché non sia possibile dire che il *performer* sia un giullare è invece possibile dire che il giullare sia un *performer* in quanto artefice di un'azione fisica atta a trascendere i confini della quotidianità. Invitando dunque i frati a essere giullari di Dio Francesco li invita a vivere e a diffondere la prassi della trasumanazione, a conquistare giorno per giorno, fra la gente, la pratica che trascende il corpo e avvicina il desiderio all'Altro. In questo è maestro di *performer*, fondatore di una congregazione che vive la religiosità attraverso una quotidiana e inesausta performance contro e al di là del teatro del mondo.

<sup>33</sup> *Leggenda perugina*, 43, in *Fonti francescane*, cit., pp. 791-792.

La lezione di Francesco viene d'altra parte profondamente assimilata dallo spirito dell'Ordine da lui fondato: basti ricordare figure come Jacopone da Todi o Giuseppe da Copertino, giudicati folli dai loro contemporanei ma capaci di trasmettere un profondo senso del desiderio di Dio, l'uno esibendosi coperto di fango e piume in un'estemporanea performance delle proprie magnifiche Laudi, l'altro producendosi in estatici voli sopra gli altari davanti a stupefatte folle di fedeli. L'impulso francescano va e si ritrova anche oltre questi due esempi e non si può che essere d'accordo con Henry Thode:

[Quella di Francesco] è la stessa «follia divina» che più tardi ha reso poeta Jacopone da Todi, il quale ha dato all'Italia una profusione di canti religiosi pieni di emozione e bellezza, prima ancora che si udisse la divina voce di Dante. Con Francesco è nata in Italia una poesia popolare religiosa, che, nonostante sia stata influenzata dai trovatori, entra in forte contrasto con i loro arguti artifici, e in un attimo si guadagna il favore di tutti, perché, uscita dal cuore, non fa appello che a esso.<sup>34</sup>

Francesco dà l'impulso alla poesia italiana ma non solo a quella: come dimostra lo studio dello stesso Thode è l'arte stessa di Giotto a trovare ispirazione dallo spirito francescano. Il messaggio di trasformazione che il Poverello dona al mondo diventa quasi immediatamente riconoscibile proprio nell'arte, cartina di tornasole che testimonia il radicale ed effettivo cambiamento avvenuto nella società civile del Duecento; cambiamento irreversibile, che sembra prendere le mosse proprio dall'azione artistico-religiosa di Francesco. E il termine *artistico* si addice pienamente a una prassi performativa capace di togliere il velo al teatro del mondo per mostrare il vuoto che l'ineffabile Altro lascia nell'esistenza: trasformando il *performer* in segno vivente, in corpo trasparente al desiderio di Dio, quella francescana è un'operazione pienamente artistica. Quello del santo di Assisi è un vero e proprio teatro, un teatro particolare, per nulla basato sull'interpretazione e sulla rappresentazione: è un atto estemporaneo, compiuto da un attore altrettanto particolare che non finge e non interpreta ma che gioca la propria vita reale in un tentativo di evadere dal teatro stesso. Quella di Francesco è una «lunga, sorda, testarda, rinascete, incompiuta protesta contro il corpo umano», espressa in una performance che fa dell'attore un'opera artistica vissuta dal desiderio e in quanto tale ha davvero pochissimi riscontri nella storia del teatro: bisogna rivolgersi verso Carmelo Bene e a Thomas Richards per tornare a vedere all'opera un'analogha convinzione.

<sup>34</sup> Henry Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di Luciano Bellosi, Donzelli, Roma 1993, p. 60.

#### 4. *Un teatro essenziale*

Un giorno Francesco ascolta in chiesa il brano del Vangelo in cui Gesù manda i suoi apostoli a predicare per il mondo senza alcun bene materiale se non la loro fede e la loro parola e

s'affretta allora il padre santo, tutto pieno di gioia, a realizzare il salutare ammonimento; non sopporta indugio alcuno a mettere in pratica fedelmente quanto ha sentito: si scioglie dai piedi i calzari, abbandona il suo bastone, si accontenta di una sola tunica, sostituisce la sua cintura con una corda. Da quell'istante confeziona per sé una veste che riproduce l'immagine della croce, per tener lontane tutte le seduzioni del demonio: la fa ruvidissima, *per crocifiggere la carne e tutti i suoi vizi* e peccati, e talmente povera e grossolana da rendere impossibile al mondo invidiarliela.<sup>35</sup>

Francesco stesso, poi, sia nella *Regola* che nel *Testamento*, dimostra di vedere nel saio non solo il tratto distintivo dei frati minori e di uno stile di vita ma anche e soprattutto l'unico bene materiale concesso a sé stesso e ai confratelli:

Gli altri frati poi che hanno promesso obbedienza, abbiano una sola tonaca con il cappuccio e un'altra senza cappuccio, se sarà necessario, e il cingolo e i calzari. E tutti i frati portino vesti umili e sia loro concesso di rattopparle con stoffa di sacco e di altre pezze con la benedizione di Dio, poiché dice il Signore nel Vangelo: «Quelli che indossano abiti preziosi e vivono in mezzo alle delizie e quelli che portano morbide vesti stanno nei palazzi del re». E anche se sono tacciati da ipocriti, tuttavia non cessino di fare il bene, né cerchino vesti preziose in questo mondo perché possano avere una veste nel regno dei cieli.<sup>36</sup>

In queste parole è espressa l'essenza di uno stile di vita e, allo stesso tempo, una dichiarazione di poetica esaustiva e completa: il saio è il simbolo dell'Ordine e il costume del *performer*, simbolo della radicale protesta contro il corpo che il perfetto frate minore è chiamato a realizzare. La vita da minore si gioca tutta all'interno del saio, barriera netta e grezza che separa l'uomo dalla fisicità e il desiderio di Dio dal teatro del mondo. È l'alleato per tenere a freno gli impulsi di frate asino, l'indumento che accomuna i frati ai poveri e il segno che contraddistingue i francescani alla loro comparsa in città. Non si cambia ma si rappezza e come il multicolore vestito dei giullari e dei folli porta incisa sui rattoppi la storia dei lavori, degli incontri, delle gioie e dei patimenti. Il saio è per Francesco *l'unico e solo* strumento del frate minore: come costume è l'emblema di un teatro essenziale messo in opera da un attore povero innanzitutto di mezzi che organizza la propria performance all'interno e contro il proprio corpo.

<sup>35</sup> Tommaso da Celano, *Vita prima*, IX, 22, in *Fonti francescane*, cit., p. 219.

<sup>36</sup> Francesco d'Assisi, *Regola non bollata*, II, 13, in *Fonti francescane*, cit., p. 29.

Se davanti al dilemma vita contemplativa/predicazione Francesco pensa che «nella predicazione dobbiamo spesso scendere presso gli uomini, pensare, vedere, dire e ascoltare al modo umano» e che nella scelta di entrare in contatto con la gente «lo spirito si impolvera e si distrae in tante direzioni e la disciplina si rallenta» la sua scelta lo porta a giocare la sfida contro il «modo umano» e nella polvere attraverso la messa in atto di una performance che contrasta nel qui e ora della quotidianità ogni stimolo corporeo: a ogni azione del mondo corrisponde una reazione di Francesco, reazione che nella predicazione si fa teatro; a ogni desiderio di frate asino corrisponde allo stesso modo una reazione del desiderio di Dio, desiderio che apre lo spazio della performance e fa del Poverello un contemplativo al centro della piazza. In questo gioco di azioni e reazioni il saio fa da reagente, è lo strumento apotropaico che indebolisce il corpo e rafforza lo spirito, che spegne il mondo e accende il teatro di Dio.

L'essenzialità del teatro francescano si esprime però non solo nella povertà estrema del costume e nell'assenza completa di altri mezzi: semplice e essenziale è anche il linguaggio di Francesco. Quella del santo è una parola che rovescia l'ordine delle cose, che trasforma i nemici di Dio in suoi umili servi e spinge coloro che già desiderano la pace a seguirlo. Essa non è però una parola dotta o intellettuale ma semplice e illetterata. In una testimonianza coeva di Tommaso da Spalato Francesco ci viene presentato come colui che con la parola è capace di accendere il sentimento religioso di intere folle, in modo semplice ma efficace:

Mi trovavo, in quell'anno (1222), allo Studio di Bologna ed ho potuto ascoltare, nella festa dell'Assunzione della beata Madre di Dio, il sermone che san Francesco tenne sulla piazza antistante il palazzo comunale, ove era confluita, si può dire, quasi tutta la città. Questo era il tema prescelto: «Gli angeli, gli uomini, i demoni». Parlò con tanta chiarezza e proprietà di queste tre specie di creature razionali, che molte persone dotte, che l'ascoltavano, furono piene di ammirazione per quel discorso di un uomo illetterato. E tuttavia, non aveva stile di uno che predicasse ma di conversazione. In realtà, tutta la sostanza delle sue parole mirava a spegnere le inimicizie e a gettare le fondamenta di nuovi patti di pace. Portava un abito dimesso; la persona era spregevole, la faccia senza bellezza. Eppure, Dio conferì alle sue parole tale efficacia, che molte famiglie signorili, tra le quali il furore irriducibile di inveterate inimicizie era divampato fino allo spargimento di sangue, erano piegate a consigli di pace. Grandissime poi erano la riverenza e la devozione della folla, al punto che uomini e donne si gettavano alla rinfusa su di lui con bramosia di toccare almeno le frange del suo vestito o di impadronirsi di un brandello dei suoi panni.<sup>37</sup>

La testimonianza di Tommaso da Spalato ci presenta un miracolo, quello della parola di Francesco, che rende presente a tutti, a dotti e illetterati (e tra i dotti c'è

<sup>37</sup> Tommaso da Spalato, *Historia Pontificum Salotinanorum et Spalatensis*, in *Testimonianze successive alla morte e canonizzazione di San Francesco*, in *Fonti francescane*, cit., pp. 1109-1110.

anche Tommaso) la pace. Un linguaggio semplice, articolato da un uomo semplice ma allo stesso tempo parola forte pronunciata da uno spirito forte: nella descrizione del santo appare netto il contrasto tra l'aspetto e la parola: Francesco è colui che dietro l'«abito dimesso» e la «persona spregevole» lascia trasparire una forza meravigliosa a cui tutti, concordemente, danno il nome di Dio. Eppure, nonostante la loro "divinità" e la loro forza le parole del Poverello sono «semplici e materiali»:

Il predicatore del Vangelo Francesco, quando predicava a persone incolte, usava espressioni semplici e materiali, ben sapendo che vi è più necessità di virtù che di parole. Tuttavia tra persone spirituali e più colte cavava dal cuore parole profonde, che davano vita. Con poco spiegava ciò che era inesprimibile, e unendovi movimenti e gesti di fuoco, trascinava tutti alle altezze celesti. Non si serviva del congegno delle distinzioni, perché non dava ordine ai discorsi, che non ideava da se stesso. *Alla sua parole dava voce di potenza* Cristo, vera potenza e sapienza. Un medico, persona colta ed eloquente, disse una volta: «Mentre ritengo parola per parola le prediche degli altri, solo mi sfugge ciò che Francesco dice nella sua esuberanza. E, se cerco di ricordare alcune parole, non mi sembrano più quelle che prima hanno stillato le sue labbra».<sup>38</sup>

Il linguaggio che Francesco usa nei suoi sermoni è lo stesso che rivolge agli uccelli e ai fiori del campo: la sua non è una rappresentazione dell'amore per Dio attraverso concetti, è la tensione verso l'Altro che prende voce e supera l'ostacolo del linguaggio il quale, in concetti, non è in grado di contenere la forza di un desiderio. Il santo eccede il codice linguistico facendo della parola un'ancella del desiderio, quel desiderio che sta dando spettacolo di sé sulla piazza cittadina. Questa tesi sembra trovare conferma anche nell'uso che Francesco fa della lingua francese, testimoniato da tutte le fonti. La particolare consuetudine del santo è molto lontana dall'essere un vezzo, magari collegato alla concorrenza con i trovatori d'oltralpe presenti nelle piazze italiane: sembra essere il suono del francese, più che la sua struttura grammaticale e semantica, a interessare il *performer*, nel suo tentativo di articolare un linguaggio oltre il linguaggio. Ciò che va oltre il significato, oltre la rappresentazione di un sentimento inesprimibile in italiano ha bisogno di un'oltrelingua e il francese è per così dire un italiano ecceduto in bocca a Francesco: è la lingua di un sentimento che non si riesce a irretire nei concetti, la lingua di un'emozione che trova la sua manifestazione in un alone sonoro che accompagna l'azione fisica del predicatore e si accosta a quel «traboccare in giubilo alla maniera giullaresca» riportatoci da Tommaso da Celano. Il fatto poi che il francese sia la lingua dei trovatori, compagni di piazza di Francesco, testimonia il fatto che il santo la usi come lingua conosciuta e sconosciuta, portatrice di messaggi cavallereschi e alone sonoro intriso di una certa religiosità.

<sup>38</sup> Tommaso da Celano, *Vita seconda*, LXXIII, 107, in *Fonti francescane*, cit., p. 415.

Accanto alla protesta contro frate asino va quindi contemplata anche quella che sembra essere una vera e propria protesta contro il corpo del linguaggio. Così come fa con la fisicità di Francesco il desiderio di Dio disarticola le strutture del linguaggio, costringendo le parole a esprimere l'«esuberanza» del santo va ben oltre i concetti e anzi, sembra slegare completamente i concetti dai significanti. Il francese, i suoni disarticolati del «giubilo [che] non è pronuncia di parole, ma un certo suono di letizia senza parole, la voce dell'animo traboccante di letizia»<sup>39</sup> e le parole semplici e illetterate sono quindi un'espressione diretta di quella forza che travalica Francesco e si orienta verso Dio. Desiderando davanti al suo pubblico il santo di Assisi si erge, senza mezzo alcuno, oltre il corpo e oltre il linguaggio, o, in una parola oltre la rappresentazione.

Ancora più particolare appare a questo punto il teatro di Francesco: non di un interprete ma di un *Performer*, non con il corpo ma contro il corpo, non chiuso in un copione ma aperto al vuoto di un desiderio, non giocato con il linguaggio ma da una voce, non arricchito, infine, ma impoverito da un costume. Gioco crudele e meraviglioso, il teatro francescano sta tutto sulla pelle, dentro la pelle e contro la pelle di un uomo piccolo di statura, distrutto dalle privazioni e dalle malattie il cui desiderio è però riuscito a cambiare il mondo che lo circondava.

<sup>39</sup> Sant'Agostino, *Omelia sul salmo 99*, nota 146 in Tommaso da Celano, *Vita seconda*, in *Fonti francescane*, cit., p. 432.

# Del grottesco

## Due episodi knebeliani

Claudia D'Angelo

1.

Nel 1967 per i tipi della casa editrice VTO a Mosca usciva un volume intitolato *Vsja žizn'*, Tutta una vita, con una prefazione di Pavel Markov,<sup>1</sup> l'autrice era Marija Osipovna Knebel'. Nonostante si tratti di una delle personalità di maggior rilievo nella vita teatrale russa del Novecento, il nome dell'autrice è poco noto in Italia anche tra gli studiosi di teatro.<sup>2</sup> *Tutta una vita*, la sua autobiografia artistica, è un testo ricchissimo ma praticamente sconosciuto in quanto mai tradotto dal russo.

Qui si propongono due episodi in particolare, che Marija Knebel' racconta in prima persona in alcune delle pagine più interessanti del volume autobiografico; leggendole si ha occasione di frequentare una donna eccezionale, scomparsa nel 1985, e di conoscere la sua vita immersa nella vicenda del teatro russo del Novecento, dei teatri di Mosca.

Figlia di un noto editore, la futura attrice, regista e pedagoga capitò molto giovane e quasi per caso allo studio di Michail Čechov,<sup>3</sup> il suo primo maestro, che frequentò per alcuni anni. Ammessa al Secondo Studio del Teatro d'Arte nel 1922, due anni dopo era un membro della compagnia del Teatro d'Arte, allieva di Konstantin

<sup>1</sup> Pavel Aleksandrovič Markov, critico, regista e pedagogo, è considerato il padre della storiografia teatrale russo-sovietica. Dopo avere lavorato a lungo come critico teatrale per numerose riviste specialistiche, nel 1925 iniziò a lavorare al Teatro d'Arte come direttore letterario. Dal 1939 ha diretto i corsi del GITIS e negli anni Sessanta è stato capo redattore della *Teatral'naja Enciklopedija*.

<sup>2</sup> L'unico testo di Marija Knebel' pubblicato in traduzione italiana, che ha avuto il merito di presentarla al pubblico italiano è M. Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Milano 2009. In italiano sono state pubblicate alcune pagine dell'autobiografia di Marija Knebel' dedicate a Michail Čechov (cfr. Claudia D'Angelo, *L'altro Čechov nelle memorie di Marija Knebel'*, «Il Castello di Elsinore», 2009, 60, pp. 79-118). Imprescindibile il volume francese curato da Anatolij Vassil'ev, allievo di Marija Knebel': Marija Knebel', *L'Analyse-Action, Adaptation e Introduction* d'Anatoli Vassiliev, pref. de Adolf Shapiro, trad. de Nicolas Struve, Sergej Vladimirov, Stephane Poliakov, Actes Sud-Papiers, Arles 2006.

<sup>3</sup> Sulla straordinaria figura di Michail Čechov e sulla sua vicenda in italiano cfr. A. Attisani, *L'altro Čechov*, in Id., *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 147-162; ma fondamentale è AAVV, *Michail Tchekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, a cura di Marie-Christine Autant-Mathieu, L'entretemps editions, Montpellier 2009 (recensione: Claudia D'Angelo *invita a leggere Michail Tchekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, «Mimesis Journal», I, 2012, pp. 93-113).

Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko. Interprete di alcuni grandi ruoli sulle scene del Teatro d'Arte, nel 1935 iniziò a cimentarsi come regista. Nei bui anni Trenta, a causa delle origini ebraiche, fu allontanata da numerose istituzioni e venute a mancare l'ultimo dei suoi maestri e protettori, Nemirovič-Dančenko, anche dal Teatro d'Arte. Nonostante fosse una donna e poco gradita al regime, Marija Knebel' lavorò come regista presso numerose istituzioni centrali nella vita teatrale di Mosca come il Teatro Ermolova e il Teatro Centrale per l'Infanzia. Dal 1935 al 1938 fu al fianco di Stanislavskij come insegnante allo Studio Operistico-Drammatico; il maestro l'aveva assoldata affinché insegnasse ciò che in russo è definito *chudožestvennoe slovo* (parola artistica), studio dedicato alla pronuncia del testo letterario in scena. Per Marija Knebel' fu un periodo fondamentale di apprendimento e di formazione, Stanislavskij stava elaborando e mettendo in pratica il cosiddetto «metodo delle azioni fisiche», aveva puntato tutto su alcuni giovani attori e pedagoghi. Allo Studio Operistico-Drammatico Knebel' partecipò all'elaborazione e alla sperimentazione della cosiddetta «analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione»,<sup>4</sup> metodologia che in seguito avrebbe utilizzato nella sua lunga pratica come regista. In queste particolari circostanze ebbe inizio l'elaborazione del metodo di insegnamento che l'avrebbe resa un punto di riferimento imprescindibile per generazioni di pedagoghi e registi, tra i suoi allievi del GITIS più noti ci sono personalità del calibro di Anatolij Vasil'ev,<sup>5</sup> Anatolij Efros e Oleg Efremov.

Leggendo il quarto capitolo dell'autobiografia, intitolato *Accanto a Stanislavskij*, il lettore si confronta con alcune pagine di ricordi dedicate al grande artista russo, nelle quali l'autrice ricorda quando, entrata a far parte del gruppo dei più giovani della compagnia del Teatro d'Arte, aveva quotidianamente occasione di osservare il maestro e di lavorare con lui. Nelle straordinarie pagine del volume autobiografico scritto e pubblicato a metà degli anni Sessanta Knebel' cerca di trasmettere ciò che ha vissuto, consapevole di raccontare una vicenda assai rara e di fornire ai lettori una testimonianza preziosa.

## 2. Il sogno dello zio

Nel 1927 il Teatro d'Arte iniziò a lavorare sul *Sogno dello zio* di Dostoevskij. Nella farsa grottesca che ritrae la gretta società della provincia negli abitanti piccoloborghesi della cittadina di Mordasov, Marija Lilina,<sup>6</sup> la moglie di Stanislavskij,

<sup>4</sup> Su questo cfr. M. Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, cit., p. 29 segg.

<sup>5</sup> Cfr. A. Vassilev, *Le début*, in Marija Knebel', *L'Analyse-Action*, cit., pp. 5-7

<sup>6</sup> Marija Petrovna Lilina (1866-1943), figlia di un notaio, iniziò la propria carriera nel 1888 presso la Società di Arte e Letteratura e sposò Stanislavskij nel 1889. Alla fondazione del Teatro d'Arte divenne presto una delle attrici più amate della compagnia, nota per le interpretazioni dei ruoli čechoviani, ammirata anche da Čechov, interpretò Maša nel *Gabbiano*, Sonja in *Zio Vanja*, Nataša in

interpretava il personaggio di Sof'ja Petrovna Farpuchina, una delle comari ritratte da Dostoevskij; la riserva per questo ruolo era Lidija Zueva.<sup>7</sup> Marija Knebel', giovane membro della compagnia, interpretava un'altra signora di Mordasov, Luisa Karlovna. L'immaginazione della giovane attrice fu però gradualmente conquistata dal ruolo assegnato alla moglie di Stanislavskij. Innamoratasi del ruolo della vecchia megera Farpuchina, la giovane attrice non riuscì a smettere di lavorarci in segreto sentendolo sempre più vicino. Vedeva il personaggio con chiarezza, una donna bizzarra dall'animo di gazza e dall'aspetto di un passero, una cinquantenne dagli occhietti vispi e il volto coperto di lentiggini e macchie gialle; sposata con un colonnello, nelle liti coniugali graffiava spesso il viso del marito, era una donna pettegola, meschina e vendicativa, parlava a voce alta, senza pause, si muoveva in modo brusco. Sfiolata da un pensiero, l'attrice riusciva ormai a vivere i sentimenti della megera, il rancore, la rabbia, il senso di impotenza; la sua Farpuchina si ribellava continuamente nei modi più improbabili, con urla, sputi, graffi. Il lavoro sul personaggio rimase a lungo segreto mentre le prove dello spettacolo procedevano.

Nel 1928 Stanislavskij si ammalò e gli fu prescritto di curarsi all'estero, la moglie partì con lui. La sostituta di Lilina iniziò a provare il ruolo di Farpuchina confessando di viverlo come una punizione. Nel febbraio del 1929 alla regia subentrò Nemirovič-Dančenko, Marija Knebel' lavorava con lui per la prima volta. L'autrice dedica alcune pagine di questo capitolo a Nemirovič-Dančenko, che descrive come un uomo dalla sensibilità artistica straordinaria, dallo sguardo contemporaneo, insofferente alla routine e agli standard. Non amava sostituire gli attori, non per superstizione ma per rispetto nei confronti del loro lavoro, della loro capacità di trasformazione.

Quando la sostituta di Lilina insistette al fine di non interpretare Farpuchina, il regista indisse un concorso. Nonostante l'insicurezza di fronte ai nomi delle grandi attrici in lizza per il ruolo così a lungo desiderato, Knebel' decise di presentare la propria candidatura ma le comunicarono che Nemirovič-Dančenko riteneva si trattasse di un ruolo per attrici esperte, non per lei. Il giorno della selezione Knebel' era presente, la scena utilizzata per la scelta della nuova interprete di Farpuchina prevedeva la presenza delle altre signore di Mordasov, tra le quali Luisa Karlovna, Marija Knebel'. Terminata la presentazione delle attrici in gara, Nemirovič-Dančenko chiese bruscamente alla giovane perché non avesse presentato la propria Farpuchina. Riprendendola per avere rinunciato senza insistere a un ruolo che desiderava, tornò a sedersi al proprio posto per assistere alla presentazio-

*Tre sorelle*, Anja nel *Giardino dei ciliegi* e molti altri grandi ruoli. Fu scelta dal marito come pedagoga per lo Studio Operistico-Drammatico.

<sup>7</sup> Lidija Ignat'evna Zueva (1896-1938), attrice del Secondo Studio dal 1916 e membro della compagnia del Teatro d'Arte dal 1925 al 1938.

ne. Dopo averla osservata con attenzione, la invitò a sedersi accanto a sé e prendendola per mano si disse stupito del personaggio che la giovane aveva inventato, le annunciò che avrebbero iniziato a lavorarci. Le chiese di ripetere la presentazione e di farlo come se si trattasse di una tragedia e poi di un vaudeville, per interpretare quel personaggio doveva sentirne il tragico e il comico. Una settimana dopo, alle prove, la sostituta di Lilina continuava a interpretare Farpuchina e Knebel' Luisa Karlovna.

Una sera la giovane attrice ricevette una telefonata da parte di Nemirovič-Dančenko, le chiedeva quando volesse interpretare Farpuchina e se volesse farlo il giorno seguente in occasione della prima con il pubblico. Alle esitazioni della giovane rispose che fare una o due prove non avrebbe avuto senso, doveva limitarsi a seguire le indicazioni di Ol'ga Knipper, la sua capacità di stare in scena sarebbe stata sufficiente. Alla "prima", alla fine della prima scena in cui era presente la Farpuchina di Knebel', il pubblico applaudiva e rideva. Il regista decise che non erano necessarie altre prove.

Una sera la giovane attrice ebbe un incontro con Nemirovič-Dančenko nel suo ufficio, i due lavorarono a lungo sul ruolo; in queste pagine l'autrice offre un resoconto straordinario, che rivela il modo di lavorare del regista. Nemirovič-Dančenko le propose alcuni esercizi, cercarono i movimenti, la rimproverò di essere meno coraggiosa nella vita di quanto non fosse nell'arte.

Un giorno Mejerchol'd andò a vedere *Il sogno dello zio*. Chiese a Ol'ga Knipper di essere accompagnato nel camerino di Marija Knebel' e cercò di convincere la giovane attrice che si stava godendo il successo ottenuto con il personaggio di Farpuchina a trasferirsi al proprio teatro: «Che cosa farà al Teatro d'Arte?! Quando avrà un altro ruolo costruito sull'eccentrismo? Venga da me. Qui non farà strada».<sup>8</sup> Knebel' scrive di esserne stata lusingata ma di non averlo preso in considerazione.<sup>9</sup> Nella performance di Marija Knebel' Mejerchol'd aveva individuato i tratti di quello che per lui era lo stile del secolo, il grottesco.<sup>10</sup> Il regista aveva rilevato la capacità di recitare muovendosi tra fantastico e realtà, tra tragico e comico, di

<sup>8</sup> M. Knebel', *Vsja žizn'*, cit. p. 257.

<sup>9</sup> L'eccentrismo cui si riferisce Mejerchol'd non era altro che l'evoluzione della recitazione definita fino a quel momento grottesca. La recitazione eccentrica aveva caratterizzato *Il mandato* di Nikolaj Erdman messo in scena da Mejerchol'd al TIM nell'aprile del 1925. Quella eccentrica era la recitazione adatta a rappresentare la meschinità dei personaggi piccolo-borghesi della NEP ritratti da Erdman, la caratterizzazione esteriore era spinta all'estremo ma nel comportamento dei personaggi c'era anche una certa sincerità che oltre al riso provocava nel pubblico profonda inquietudine. (Sul *Mandato* cfr. B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, MTTMedizioni, Perugia 2006, pp.213-250 e Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, pp. 145-146).

<sup>10</sup> Sulla questione del grottesco nel teatro del Novecento e sulla poetica del grottesco di Mejerchol'd, cfr. A. Attisani, *Mejerchol'd e la questione grottesca*, in *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 160-199.

ricorrere a quello stile in cui gli oggetti sono accostati tra loro come non è possibile fare in natura e in cui si propone una ricostruzione che è composizione nel mondo dell'immaginario. In quella performance aveva riconosciuto il conflitto tra contrari che caratterizzava il suo lavoro teatrale. Per Mejerchol'd lo stile grottesco avrebbe permesso il superamento del dramma borghese, sociale e psicologico e rappresentava la soluzione alla crisi del teatro del suo tempo, era sia un'estetica che una metodologia. La prima del suo *Revisore*<sup>11</sup> era stata i primi di dicembre del 1926 e sarebbe rimasto nel repertorio fino all'ultimo giorno di vita del teatro. Gli anni 1927 e 1928 furono segnati da grandi sconvolgimenti nella vita politica del paese, Stalin ebbe la meglio sui propri rivali e nel 1929 fu varato il Primo Piano Quinquennale. Dopo diversi tentativi con pièce di autori contemporanei, nel 1928 Mejerchol'd decise di riprendere *Il cornuto magnifico*, che aveva dovuto eliminare dal repertorio dopo l'abbandono di Igor' Il'inskij e mise in scena il classico russo *Che disgrazia l'ingegno!*, pièce che trasformò in commedia musicale.

Nel 1928 il mondo teatrale moscovita fu segnato da due defezioni di particolare rilevanza, Michail Čechov, allora direttore del Secondo Teatro d'Arte e Aleksandr Granovskij, direttore del Teatro Ebraico di Stato di Mosca, trasferirono la propria attività all'estero. Nello stesso anno, mentre Mejerchol'd era in convalescenza in Francia, sui giornali si scatenò una campagna contro il GOSTIM, il Teatro di Stato Mejerchol'd, minacciato di sospensione delle sovvenzioni, e si annunciava l'intenzione di non rinnovare il contratto ai membri della compagnia che, sostenuta dal KOMSOMOL,<sup>12</sup> riuscì a inaugurare una nuova stagione.

Alcuni mesi dopo la proposta ricevuta da Marija Knebel' da parte di Mejerchol'd, i coniugi Stanislavskij rientrarono a Mosca. Marija Knebel' attendeva con entusiasmo il momento in cui Stanislavskij avrebbe assistito alla sua performance ma si accorse che dopo il primo ingresso in scena, a cui erano seguiti gli applausi del pubblico, i colleghi evitavano di parlarle e evitavano il suo sguardo. Venne a sapere che uscendo dal teatro Stanislavskij aveva ordinato che fosse rimossa dal ruolo, sosteneva che la sua interpretazione non avesse niente a che fare con il Teatro d'Arte perché era fatta di eccentricismo e di arte da circo: gli applausi rivolti alla sua interpretazione lo avevano indignato, era stupito e adirato che nessuno le avesse fatto notare che stava recitando per il pubblico. Knebel' non nasconde di avere saputo che qualcuno aveva riferito a Stanislavskij dell'offerta che aveva ricevuto da Mejerchol'd e che da allora il direttore del Teatro d'Arte «aveva messo una croce sul suo nome».<sup>13</sup> Fu perseguitata dal personaggio di Farpuchina anche dopo l'intervento di Stanislavskij, il personaggio viveva insieme a lei anche se non lo interpretava più. Un giorno ricevette una telefonata in cui le comunicavano che

<sup>11</sup> Sul grottesco nel *Revisore* di Mejerchol'd, cfr. B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., pp. 340-342.

<sup>12</sup> Unione Pan-Russa Comunista Leninista della Gioventù.

<sup>13</sup> M. Knebel', *Vsja žizn'*, cit., p. 258.

Lilina era malata e che avrebbe dovuto sostituirla nel ruolo di Farpuchina. Dopo il giudizio del regista, Knebel' si tirò indietro rischiando di causare la cancellazione dello spettacolo. Stanislavskij riteneva che si dovesse andare in scena, che l'attrice aveva avuto abbastanza tempo per riflettere e se avesse insistito nel rifiutare avrebbe dovuto lasciare il teatro. Quel giorno, la sera, fu invitata a casa di Stanislavskij. Quando entrò nella sua stanza, il regista era seduto alla scrivania, le chiese se fosse vero che intendeva lasciare il teatro. La invitò a sedere e le chiese di dirgli tutto ciò che pensava, la verità. Le spiegò che le aveva tolto il ruolo «a causa del grottesco che in scena passava da tutte le fessure».<sup>14</sup> Dopo un lungo silenzio le propose di fare un esercizio, doveva raccontare di Farpuchina in prima persona, guardandolo con gli occhi di quella donna, ponendosi al centro degli avvenimenti e raccontando ciò che aveva luogo a Mordasov. Voleva capire. Knebel' si accorse che i suoi occhi rivelavano un grande interesse per ciò che aveva iniziato a raccontare. Lavorarono fino a tarda notte. Stanislavskij le spiegò:

In arte il grottesco è il livello più alto cui si abbia diritto. Io stesso aspiro al grottesco, mi è riuscito soltanto una volta, in Stockman. Michail Čechov ci è riuscito nel *Revisore*, Leonidov nei *Karamazov*, Tarchanov in *Cuore ardente*. Chmelëv è sulla buona strada per una percezione autentica del grottesco. Ora è di moda non il grottesco ma un grottesco tra virgolette, una sua parodia scadente, una esagerazione ingiustificata. Lei ha abboccato al grottesco, è felice per gli applausi del pubblico. Questo è orribile! Darò ordine che nel prossimo spettacolo il suo costume sia cambiato. A che cosa le serve quel cappello di pelliccia con la piuma da ussaro? [...] Provi a trovare il tragicomico con un costume normale, con un cappello e una mantella. Provi a piangere in una scena in cui il pubblico ride e capirà che cos'è il grottesco in Dostoevskij, capirà quanto sia costato a Moskvìn interpretare Sneghirëv.<sup>15</sup>

Knebel' gli chiese se non fosse meglio rinunciare agli sputi alla fine della scena, forse era eccentricismo anche quello?

Assolutamente no. Dostoevskij ha scritto così, ma si può sputare sapendo che con questo si provocano le risate e gli applausi oppure si può sputare perché le parole sono esaurite mentre i sentimenti ribollono, tendono a uscire all'esterno e non riescono a trovare un'altra via che non sia lo sputo. Se non starà a sentire il pubblico come una mendicante che chiede le elemosine, la natura degli applausi sarà diversa. Mi creda.<sup>16</sup>

Salutandola, Stanislavskij le fece i complimenti perché aveva seguito la propria strada e non gli aveva mentito. Knebel' conclude riflettendo sul fatto che si pensi

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 260. Ivan Moskvìn aveva interpretato Snegirëv nello spettacolo del 1910 tratto da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij.

<sup>16</sup> *Ibid.*

sempre al genio come a una persona distante, che gli si perdoni la mancanza di attenzione e la sordità anche nei confronti dei colleghi e ricorda l'attenzione straordinaria di cui era invece capace Stanislavskij. L'attenzione del maestro era rivolta al potenziale creativo delle persone con cui si confrontava, indipendentemente dal loro status era in grado di concedere grande attenzione e fiducia.

Negli anni 1926 e 1927 il Teatro d'Arte aveva riacquisito una posizione centrale nel panorama teatrale moscovita, condividendo l'egemonia proprio con il Teatro di Mejerchol'd. Con gli spettacoli *Cuore ardente* (1926), *Le nozze di Figaro* (1927) e *I giorni dei Turbin* (1926), Stanislavskij aveva rinunciato al proprio retaggio stilistico per adottare formule nuove per il Teatro d'Arte, tra le quali «inedite *mizansceny* grottesche»,<sup>17</sup> una forma scenica ispirata a quella della *Foresta* di Mejerchol'd e una recitazione fortemente grottesca soprattutto nel caso di *Cuore ardente*.<sup>18</sup> Con *Le nozze di Figaro* aveva realizzato un'altra attualizzazione di un testo classico e Marija Knebel' offre un resoconto molto dettagliato del lavoro del regista con gli attori durante quello che fu ultimo lavoro che Stanislavskij riuscì a dirigere in tutte le sue circa trecento prove. Soprattutto con questi due allestimenti il regista fu in grado di aggiornare il proprio linguaggio al vocabolario mejerchol'diano, assimilandone l'aspetto carnevalesco. Per quanto riguarda *I giorni dei Turbin*, svolse la propria azione di rinnovamento affidando la regia e i ruoli principali ai giovani del Teatro d'Arte, escludendo i volti noti della compagnia.

Anche Stanislavskij, il "naturalista" per eccellenza, considerava il grottesco lo stile del secolo. In questa prospettiva si può pensare a Stanislavskij ricordando chi furono alcuni suoi insigni allievi, Mejerchol'd, Vachtangov, ma anche Michail Čechov, attore sublime, dotato di una sensibilità grottesca unica, che cercherà di fare apprezzare prima al Teatro d'Arte, poi al Secondo Teatro d'Arte da lui diretto e in seguito nel suo esilio dall'Unione Sovietica prima in Europa e poi negli Stati Uniti. Stanislavskij dedica al grottesco alcune pagine di *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, nell'*Appendice* propone una distinzione tra il «vero grottesco» e il «falso grottesco». Alcuni teatri sfruttavano un falso e abominevole grottesco per nascondere la propria superficialità, «adottando tecniche di recitazione caricate e devianti».<sup>19</sup> Come spiegò a Marija Knebel', il vero grottesco era invece ciò a cui aspirava lui stesso:

<sup>17</sup> M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, cit., p. 138.

<sup>18</sup> V. Meyerhold, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 207.

<sup>19</sup> K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, pref. di Giorgio Strehler, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 309.

Il vero grottesco è l'espressione esteriore piena, chiara, esauriente e semplice dell'interiorità del personaggio e della creazione dell'attore. [...] Non è sufficiente sentire e rivivere le passioni umane, bisogna manifestarle arditamente sino al limite dell'esagerazione e persino della caricatura. [...] A me è capitato solo una volta di assistere a un autentico tragico grottesco: l'*Otello* di Salvini. [...]

Spesso invece assistiamo alle forme gonfie e straziate del grottesco prive di contenuto come bolle di sapone. Sono come un dolce senza ripieno, una bottiglia senza vino, un corpo senza anima.<sup>20</sup>

Negli anni Venti il grottesco che per Mejerchol' e Stanislavskij doveva concentrare l'essenza del teatro russo contemporaneo era diventato un termine abusato dalla critica, impiegato erroneamente, volgarizzato, utilizzato per indicare l'esagerazione, la smorfia. Per Stanislavskij e per Mejerchol'd al centro del grottesco c'era l'attore, la finzione contrapposta alla realtà, il comico contrapposto al tragico erano innanzitutto nel personaggio, nella recitazione oltre che nelle diverse dimensioni ed elementi del teatro.

### 3. *Quel famoso incontro*

Sempre all'interno del capitolo dell'autobiografia dedicato agli anni trascorsi al fianco di Stanislavskij, Marija Knebel' riporta un altro episodio di eccezionale interesse. Si riferisce al periodo in cui, dopo il secondo infarto del 1928 Stanislavskij era un uomo malato e fragile, doveva fare molta attenzione alle proprie condizioni fisiche e trascorrevla la maggior parte del proprio tempo nella casa nel vicolo Leont'evskij. Nel 1935 aveva ricevuto la direzione dello Studio Operistico-Drammatico, a cui si sarebbe dedicato prendendo le distanze dagli altri centri di attività. Riferendosi al reclutamento degli insegnanti per questo studio, Knebel' ricorda una esclamazione di Leonidov: «Se avesse potuto, Stanislavskij avrebbe sostituito anche se stesso, ma non c'era nessuno!».<sup>21</sup> L'episodio in questione è del 1938.

Un pomeriggio la giovane pedagoga entrò in una stanza della casa di Stanislavskij dove avrebbe dovuto svolgersi una lezione e senza volerlo interruppe una conversazione. Nella sala regnava una certa concentrazione, Stanislavskij sedeva su un divano e di fronte a lui in poltrona c'era Mejerchol'd, il suo volto aveva un'espressione tragica e impaurita. Stanislavskij fece entrare Knebel' e le presentò il regista definendolo il proprio "figliol prodigo", annunciò che era tornato e che avrebbe partecipato alle lezioni dello studio.

Knebel' si sofferma coraggiosamente sulla tragicità di quegli anni, ricorda come le persone che avevano affermato di condividere le idee di Mejerchol'd lo avessero

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>21</sup> M. Knebel', *Vsja žizn'*, cit., p. 265

una dopo l'altra abbandonato e tradito. Il regista ormai consapevole di non avere più nulla in cui sperare era tornato dall'anziano maestro del quale un tempo aveva respinto i principi e al quale si era ribellato. Era un incontro carico di presagio tragico. Un legame indistruttibile aveva portato il maestro e l'allievo di un tempo a ritrovarsi nel corso di un anno fatidico. Quello che era stato considerato il peggior nemico di Mejerchol'd ora era pronto a tutto per aiutarlo. Knebel' racconta che quel giorno Stanislavskij avrebbe parlato con gli studenti del nuovo metodo per le prove e che sul volto del regista già condannato si leggevano dolore, speranza e gratitudine.<sup>22</sup> La lezione di Stanislavskij terminò prima del solito, disse di avere ancora molto di cui parlare con Vsevolod Emil'evič.<sup>23</sup> Sei mesi dopo lo avrebbe invitato a lavorare al Teatro d'Opera con l'intenzione di allestire insieme le opere minori di Mozart.<sup>24</sup>

Dopo il successo e gli scandali degli anni Venti, nei disgraziati anni Trenta i protettori di Mejerchol'd erano stati eliminati, esiliati o arrestati, nel 1936 fu lanciata la campagna contro il formalismo che istituì ufficialmente quel terrore diffuso che degenerava in delazioni e autoflagellazioni. Mejerchol'd non avrebbe perso l'ironia, sapeva che gli stavano preparando una cella alla Lubjanka, poco tempo dopo sarebbe stato accusato di essere una spia per conto dell'Inghilterra e in seguito del Giappone. Dopo la persecuzione e la chiusura del teatro di Mejerchol'd all'inizio del 1938, Stanislavskij, ormai assimilato dal processo di stalinizzazione, malato e recluso nella propria casa, con una vitalissima e coraggiosa manifestazione di volontà invitò il perseguitato a lavorare al proprio fianco al Teatro d'Opera. Nel lavoro sul *Rigoletto*, di cui Stanislavskij diresse sette o otto prove tra il 1937 e il 1938, Mejerchol'd avrebbe cercato di completare il lavoro del maestro, anche apportando numerose modifiche rispetto al progetto del primo regista, avrebbe conservato lo spirito dell'interpretazione dell'opera proposta da Stanislavskij.<sup>25</sup> La

<sup>22</sup> Mejerchol'd fu arrestato a Leningrado il 20 giugno 1939, dopo la Conferenza pan-sovietica dei registi durante la quale fu pubblicamente difeso da Popov, Michoels e Zavadskij. Trasferito a Mosca il 22 giugno, fu rinchiuso in una cella di isolamento alla Lubjanka. Torturato, si accusò di avere diretto una cospirazione trozkista di cui avrebbero fatto parte grandi nomi del mondo dell'arte sovietica e dichiarò di essere una spia. La notte tra il 14 e il 15 luglio Zinajda Rajch fu assassinata brutalmente nel proprio appartamento. Il 2 febbraio 1940, dopo un finto processo, Mejerchol'd fu fucilato perché riconosciuto colpevole di attività trozkista e antisovietica, di spionaggio al soldo della Gran Bretagna e del Giappone. Il suo nome fu riabilitato nel 1955 mentre la verità sulle circostanze della sua scomparsa è stata resa pubblica solo nel 1988.

<sup>23</sup> Mejerchol'd avrebbe diretto il Teatro d'Opera di Stanislavskij dal marzo del 1938 e per la stagione 1939-1940.

<sup>24</sup> Cfr. Gérard Abensour, *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris 1998, pp. 54-55.

<sup>25</sup> Cfr. Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre – Tome IV, 1936-1940*, trad., préf. et notes de B. Picon-Vallin, La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne 1992, p. 273.

prima del *Rigoletto* si tenne il 10 marzo 1939, dunque l'ultima regia di Mejerchol'd portava anche il nome e l'impronta creativa di Stanislavskij.<sup>26</sup>

Il 4 aprile 1939, intervenendo all'assemblea generale della compagnia del Teatro d'Opera di Stanislavskij, di cui era primo regista dall'ottobre del 1938,<sup>27</sup> Mejerchol'd dichiarò:

Prendete un testo di Marx e cercate di seguirne lo sviluppo, l'evoluzione. Quali evoluzioni ci sono state tra Marx e Engels, tra Engels e Lenin! Evoluzioni derivate dal fatto che ognuno di loro si era perfettamente reso conto che la vita andava avanti in tutte le sfere, sia quella sociale, sia quella privata. Proprio per questo bisogna sempre mettere in discussione alcuni punti di questa teoria.

Se vi mettete a studiare il leninismo, vi accorgete che esso ha le sue basi nel marxismo, eppure questo studio si chiama leninismo, perché alla teoria di Marx, Lenin, che sapeva ascoltare il pulsare della vita, ha apportato alcune aggiunte.

[...] Ho notato che nel nostro teatro manca quest'atteggiamento nei confronti della dottrina di Konstantin Sergeevič, e del suo "sistema". Si dice sempre: se ci sono quattro colonne, lasciate che ci restino. Quattro e non sei. Quattro e non otto. Quattro e non dodici.

Questo significa capire il senso del "sistema" di Stanislavskij? Secondo me, no! Imparate a conservare lo spirito del suo insegnamento, il seme di questo insegnamento, quello che c'è in profondità. E allora, provatevi, pur conservando questa profondità, questo seme, a mettere sei colonne invece di quattro. Così non diventerete dei pedanti, non lascerete a punto zero un fenomeno così importante come Konstantin Sergeevič.

Propongo non a caso questa tesi alla riunione di oggi, perché bisogna che noi ne parliamo. Quando lavorai al *Rigoletto* (correggetemi se sbaglio, io stesso me ne sono accorto e mi sono corretto), nonostante le diverse modifiche apportate alla messa in scena di K. S., mi sembra di aver conservato lo spirito che stava alla base del suo lavoro.<sup>28</sup>

Sempre durante l'intervento all'assemblea generale della compagnia del Teatro d'Opera, riferendosi probabilmente allo stesso incontro con Stanislavskij a cui si riferisce anche Marija Knebel', dichiarò, evidentemente censurandosi, di avere voluto riavvicinarsi a lui per sottoporgli le cose buone del proprio lavoro, ovvero quelle che non erano state criticate dalle autorità e di averlo fatto aspettandosi di attingere molto dal lavoro con l'anziano maestro.

Una volta mi capitò veramente di parlare con lui. Egli parlò per un'ora e mezzo. Poi fece parlare me. E anch'io parlai per un'ora e mezzo. Non conosceva molte delle cose di

<sup>26</sup> Cfr. B. Picon-Vallin, *Préface*, in V. Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre – Tome II, 1891-1917*, trad., préf. et notes de B. Picon-Vallin, La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne 1992, pp. 14-15.

<sup>27</sup> Il teatro esisteva dal 1923 ed era nato come teatro-studio, nel 1941 si fuse con il Teatro Musicale di Nemirovič-Dančenko.

<sup>28</sup> V. E. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale. 1918-1939*, a cura di Fausto Malcovati, trad. di Silvana de Vidovich. Feltrinelli, Milano 1977, pp. 180-181.

cui gli parlavo. “Accidenti, da noi nessuno si occupa di questo.” Io poi lo ascoltavo e cercavo di tener tutto a mente. Si creò un’autentica atmosfera di lavoro, come quando due artisti si scambiano le reciproche esperienze.<sup>29</sup>

In quell’occasione Stanislavskij chiese a Mejerchol’d se avesse intenzione di procedere a una revisione dei propri metodi e dichiarò di aspettarsi una «bella rivoluzione»<sup>30</sup> da parte sua. Gli consigliò di iniziare a provare nella sala Mozart e annunciò che in un teatro carico di routine e cliché insieme avrebbero apportato una ventata di aria fresca. Mejerchol’d proseguì il proprio discorso affermando:

Tutto ciò significa che Konstantin Sergeevič stesso aveva bisogno che vicino a lui ci fosse un ribelle che lavorasse rimboccandosi le maniche. Era un meraviglioso maestro, un inventore e un artista pieno d’iniziativa. Amava l’arte. La sua vita era nell’arte. Ecco che tipo di uomo era. E noi staremo a proteggere le sue quattro colonne? Ma che vadano al diavolo! Io non mi metterò con voi, per difendere quattro colonne. Sono abituato ad essere cacciato via? Cacciatemi pure. Non sarò dalla vostra parte. Non ho la minima intenzione di mettermi a difendere quattro colonne.<sup>31</sup>

Sono le ultime parole pronunciate pubblicamente da Mejerchol’d su Stanislavskij. Il 15 giugno 1939 intervenne ancora alla conferenza pan-sovietica dei registi ma in questa occasione, dopo essere stato difeso pubblicamente da sostenitori del calibro di Aleksej Popov, Solomon Michoels e Jurij Zavadskij, diede una delusione a coloro che lo avevano incitato a prendere la parola per esprimersi anche in merito al sistema di Stanislavskij, ormai considerato l’unico metodo conforme al realismo socialista. A pochi giorni dall’arresto, nel suo discorso Mejerchol’d, evidentemente terrorizzato, approvò la chiusura del proprio teatro ed elencò i propri “errori”: tra questi l’aver mostrato al pubblico spettacoli come *La foresta* e *Il revisore*, il rimaneggiamento dei classici e il costruttivismo.<sup>32</sup>

Se non fosse stato tragicamente interrotto nella sua opera di reinvenzione, che aveva coinvolto i testi degli autori classici russi e le tradizioni teatrali di altre epoche e paesi, Mejerchol’d avrebbe cercato un contatto polemico e fecondo anche con lo Stanislavskij degli anni Trenta. Nei suoi tre decenni di vita, il lavoro teatrale di Mejerchol’d aveva sempre assimilato i movimenti che agitavano la storia russa e sovietica e lo avrebbe fatto anche con le ultime scoperte, affermazioni e insegnamenti di Stanislavskij se avesse potuto, lasciando ai posteri un altro aspetto della propria opera.

Marija Knebel’ offre una testimonianza indispensabile sul riavvicinamento tra due maestri che si erano allontanati e contrapposti e che alla fine degli anni Trenta, in

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 183-184.

<sup>32</sup> Cfr. V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre — Tome IV, 1936-1940*, cit., pp. 283-294.

circostanze tragiche, la stima reciproca fece riavvicinare. Il suo racconto è particolarmente prezioso perché i documenti su questa vicenda umana e teatrale sono rari. Il maestro e l'allievo che si erano contrapposti e stimati si riunirono quando ormai le loro vite si avviavano verso la fine, nel momento più buio, quando entrambi erano ormai, seppur diversamente, vittime del regime. L'anziano maestro era costretto a portare avanti le proprie ricerche rinchiuso nella propria casa, sepolto vivo, il più giovane era consapevole di una fine prossima, perseguitato da tempo, sarebbe stato arrestato e fucilato poco dopo il riavvicinamento con il maestro.

# Des sélections à un processus de création

Laboratoires pour s'inscrire dans une démarche théâtrale

*Gaëlle Guérin*

Cet article portera sur notre expérience lors des sélections organisées par le Workcenter of Jerzy and Thomas Richards en janvier 2013 à Pontedera (Toscane, Italie) pour travailler avec le groupe dirigé par Thomas Richards : le Focused Research Team in Art as Vehicle. En traversant la notion de « sélections » nous proposons de discuter le processus de création adopté par le Workcenter.

Cette période de sélection était divisée en différentes parties. Une première sélection se faisait lors de la réception des curriculums et des lettres de motivations ; nous l'imaginons d'ordre pratique pour le déroulement qui aura lieu ensuite. Les « sélectionnés » sont divisés en quatre groupes. Ces derniers arriveront à quelques jours d'intervalles les uns des autres afin de laisser un temps de travail à chacun d'entre eux. Chacun arrive donc avec deux propositions, un texte et un chant. Les jours de travail seront divisés entre les présentations des propositions et le travail avec l'équipe de Thomas Richards sur les chants traditionnels sur lesquels se basent leur recherche.

Un groupe arrive et travail pendant deux jours avec l'équipe de Thomas Richards. À la fin de ces deux jours, une partie des participants sont amenés à quitter les sélections tandis que ceux qui restent se retrouvent pour un temps d'analyse sur le travail qu'ils ont effectué jusque-là et se voient attribuer une nouvelle proposition à présenter comportant : des textes en communs pour certains d'entre eux (bien que les propositions restent individuelles), une élaboration de la proposition présentée le premier jour, en somme : du travail pour une autre date. Cette nouvelle proposition se fera lorsque les quatre groupes seront passés. Ainsi, le même processus se déroule pour tous les groupes. Après plusieurs jours de « premiers groupes » se déroule l'étape du « deuxième groupe » où chacun présente sa nouvelle proposition, un jour de travail en plus et quelques-uns sont amenés à quitter les sélections. Pour ceux qui restent c'est encore un temps d'analyse et de discussions puis de nouveau des préparations de plus en plus précises et exigeantes. Le temps de travail en commun est plus long et soutenu. Et ainsi de suite. Ne restant plus qu'une dizaine de participants, un rendez-vous individuel avec chacun a lieu afin de parler des attentes et aspirations de chacun. Le peu de participants restant continuent de travailler sur leurs propositions qui se sont retrouvées liées à des textes et chants de la performance de *The Living Room*, en création depuis cinq ans. Il s'agit donc d'une confrontation, ou plutôt d'une participation à la performance et à la création du « participant ».

*Être au travail*

Si l'on suit la définition du Larousse,<sup>1</sup> voici la définition de « sélections » et « sélectionner » :

Sélections :

Action de choisir les personnes ou les choses qui conviennent le mieux ;

Ensemble de personnes ou de choses choisies ;

Choix du mode de fonctionnement d'un appareil parmi tous ceux que ce dernier possède.

Sélectionner :

Choisir, dans un ensemble, les personnes ou les choses qui répondent le mieux à un critère donné ;

Pratiquer la sélection de végétaux ou d'animaux.

Choisir les candidats chargés de représenter une ville, une région, un pays, etc., dans une compétition.

Il s'agirait alors d'une pratique afin de définir le meilleur dans une compétition, ou le plus apte dans une « activité ». Gardons l'idée de la pratique qui est au cœur de notre sujet. Et nous nous interrogeons, comment sélectionner lorsqu'il s'agit de « théâtre » de « jeu d'acteur » ? S'agirait-il alors de sélectionner celui ou celle qui serait le meilleur dans la compétition théâtrale du jeu d'acteur ? Cela signifierait qu'il existe un idéal du jeu de l'acteur ; mais selon quelles normes lorsqu'il s'agit de recherches laboratoires du jeu d'acteur ?

Seulement, nous nous souvenons de ce que disait Mario Biagini<sup>2</sup> lors d'un workshop à l'IMEC,<sup>3</sup> que pour être un acteur il ne suffit pas d'être mis dans une école pendant trois ans comme dans un four et d'en sortir cuit et prêt pour « faire l'acteur ». Mais il ne s'agit pas ici de déterminer selon quelles normes sont sélectionnés les acteurs du Workcenter mais de tenter d'aborder la dynamique du *laboratoire théâtral* dans la constitution d'une équipe de recherche à travers le processus des sélections.

Thomas Richards prend la parole avant les présentations de la première étape (composée de quatre groupes). Il explique qu'il n'est pas évident de rentrer dans le Workcenter mais que nous allons travailler avec eux sur la période des sélections et que nous allons rencontrer des artistes venus de pays différents, détourner notre attention, notre objectif de rentrer dans le Workcenter, pour se concentrer sur le travail et les rencontres que nous allons faire dans les prochains jours, voilà ce qui semblait être le message de ce début de sélections. Lors des temps de travail communs avec l'équipe du Focused Research Team in Art as Vehicle sur les chants

<sup>1</sup> *Le Larousse des noms communs*, Larousse, Paris 2008.

<sup>2</sup> Co-directeur du Workcenter of Jerzy and Thomas Richards, il dirige le groupe de l'Open Program.

<sup>3</sup> Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, où sont conservées les archives de Jerzy Grotowski.

traditionnels, Thomas Richards nous répétait d'oublier que nous étions en sélections et de tout simplement chanter. Il s'agissait donc d'être au travail ; bien sûr que c'était un moyen pour lui et son équipe d'évaluer chacun en fonction de ce qu'ils recherchaient, mais pour cela il fallait que nous soyons dans l'action. Le résultat de notre « petite forme », de notre présentation était considéré comme de la matière à travailler.

Le participant se retrouve dans la position de celui qui apporte une matière qui pourra servir à la performance de *The Living Room* mais c'est également une matière qui lui est demandé de travailler. Nous pouvons parler d'une participation à la création qui est réciproque.

C'était le don, don de soi, dans ce sens, le don. Cela n'a pas été, attention, le don au public, que nous avons considéré ensemble comme un putanisme. Non. C'était le don à quelque chose qui est beaucoup plus haut, qui nous dépasse, qui est au-dessus de nous, et aussi, peut-on dire, c'était le don à son travail, ou c'était le don à notre travail, le don à nous deux.<sup>4</sup>

Le travail et la rigueur dans le travail étaient des conditions à ce rapport de partage qui existait dans ces sélections. L'une des participantes pendant les sélections dit quelque chose qui nous semble juste et qui peut rendre compte de ce rapport : « Dans ces sélections, c'est toi qui décide quand tu pars ». Il y avait certainement quelque chose de cet ordre, jusqu'à un certain point bien sûr.

Expérimenter :

Vérifier les propriétés d'un produit au moyen d'expériences ;

Essayer, tester les qualités de quelque chose ;

Connaître quelque chose par l'expérience, en faire l'expérience.<sup>5</sup>

Nos présentations n'étaient pas vues comme le résultat déterminant notre sélection ou non.

Elles devenaient les objets de travail, la base de l'action de recherche théâtrale. Ce sont des sélections qui amènent à un véritable travail de création personnel. Sélectionner en nous ce qui peut être cultivé. Comme la figure d'un jardinier, Thomas Richards construit son jardin avec chacun des participants. C'est en discutant avec plusieurs d'entre eux que nous avons compris que nous avions ce même sentiment d'avoir travaillé sur nous-mêmes et sur nos créations. Nous avons travaillé pendant plusieurs jours et nous avons dû sélectionner dans notre créativité ce qui

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski, « Le Prince constant de Ryszard Cieślak: Rencontre *Hommage à Ryszard Cieślak*, 9 décembre 1990, organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres avec le Théâtre de l'Europe, dans *Ryszard Cieślak, acteur emblème des années soixante*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles 1992, p.13.

<sup>5</sup> *Le Larousse des noms communs*, Larousse, Paris 2008.

correspondait le plus à ce que nous voulions défendre comme théâtre, ce qui était essentiel pour nous. Nous avons donc tous planté quelque chose dans notre travail créatif durant ces sélections. Nous étions au travail dans le cadre de ces sélections et nous avons expérimenté nos propres matières créatrices.

Thomas Richards nous prévient, c'est le début de quelque chose, d'un travail rigoureux. Nous nous situons donc dans le processus d'un laboratoire théâtral. Apprendre à être en recherche et à travailler sans cesse les matériaux de la création qui sont à notre disposition. Il ne s'agit pas d'éliminer mais d'élaguer, apprendre à cultiver.

### *Laboratoire théâtral et metteurs en scène*

Nous retrouvons l'idée de l'autonomie face au travail et donc l'idée de l'apprentissage. Dans un laboratoire de recherches théâtrales on cherche mais on apprend à chercher surtout. Thomas Richards, lors de ses conseils provenant des théories de Jerzy Grotowski, nous disait que lorsqu'on ne trouvait rien de mieux pour notre *ligne d'actions* nous devions garder ce que nous avons créé jusqu'à ce que l'on crée quelque chose de plus juste, jusqu'à ce que nous ajoutions des détails. Cela voudrait dire qu'il ne faut pas fixer la forme créée mais, en agissant, trouver comment la faire fonctionner. C'est le travail du metteur en scène que nous retrouvons dans cette idée. Être dans un état de création permanente, chercher, non pas ce qui serait la forme parfaite, mais apprendre à faire fonctionner ce qu'on a sélectionné.

Nous retrouvons l'expression que Peter Brook attribua au travail de Jerzy Grotowski, de l'Art comme véhicule. L'acteur comme une machine complexe, et non pas comme un « outil » contraint à être dans un mouvement stérile et répétitif, mais se place dans une démarche de recherche. Cette dernière étant l'énergie du véhicule, l'engrais du jardin créatif.

« Dans un théâtre qui n'a pas d'écoles et pas de but, l'acteur est en général un outil et pas un instrument » :<sup>6</sup> Peter Brook aborde dans cette citation un thème qui serait nécessaire de développer mais qui nous semble tout de même intéressant de pointer dans notre réflexion. Nous entendons le terme « école » comme système d'apprentissage et nous nous interrogeons sur le rôle du laboratoire théâtral dans une société.

Les acteurs, une fois lancés dans la profession, n'ont absolument personne pour les aider à développer leur talent. Cette situation est très alarmante dans les théâtres com-

<sup>6</sup> Peter Brook, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 47.

merciaux, mais ceci est vrai aussi pour les compagnies permanentes. Quand il a atteint une certaine notoriété, l'acteur ne se livre plus à aucune recherche.<sup>7</sup>

La recherche : il s'agirait donc d'apprendre à apprendre ? Notre expérience à l'école élémentaire semble bienvenue. Inscrits dans une école suivant la pédagogie de Célestin Freinet, il nous semble que l'idée de « sélection » comme nous pouvons l'entendre dans la rencontre avec le Workcenter en janvier 2013 est très proche de celle dont nous avons fait l'expérience enfant. Il n'y avait pas de sélections, si ce n'est celle finale de passer d'une classe à l'autre, d'un niveau à l'autre selon le système scolaire fonctionnant en France, du CP au CE1, du CE1 au CE2, etc. Nous n'avions pas de notes ni de classements. Les niveaux sur un an de différence étaient mélangés, CP avec CE1, CE1 avec CE2, CE2 avec CM1 et CM1 avec CM2. Ainsi les plus grands pouvaient transmettre ce qu'ils avaient appris. Il ne s'agissait pas d'une hiérarchie de « plus doués » ou de « plus forts », « plus intelligents », « mieux notés », simplement l'idée d'un savoir et des savoir-faire qui s'apprennent et qui se transmettent. Il n'y avait donc pas de classements et les « notes » se faisaient sur un système de couleurs, vert si l'exercice était compris, orange s'il y avait des difficultés et rouge si l'exercice n'était pas compris. Ainsi les élèves ayant la couleur verte pouvait passer à l'exercice suivant, tandis que ceux de couleur rouge se voyaient attribuer une aide supplémentaire de la maîtresse ou du maître. Chacun trouvait son rythme, son mouvement, sa manière de fonctionner en somme. De plus, il y avait des temps d'apprentissage en commun où l'on suivait la leçon et les temps d'exercices étaient libres. Nous avons un objectif, par exemple terminer les exercices de français et de mathématiques pour le jour suivant, mais l'ordre dans lequel nous les faisons était dépendant de nous-mêmes. Nous apprenions à apprendre, à sélectionner selon nos propres besoins et nécessités et selon nos plaisirs également et le maître d'école avait cette figure, dans l'idéal, de maître comme guide ; qui ne contraint pas mais qui apprend à faire des choix, à sélectionner.

Thomas Richards et ses collègues « expérimentent dans leurs jardins propres »,<sup>8</sup> et ainsi nous retrouvons un thème abordé lors du symposium qui était celui de l'éducation et de la culture. Cette dernière au sens de cultiver, comme le jardinier ou le paysan. L'acteur devient donc son propre jardinier, son propre cultivateur et c'est dans sa rencontre avec les autres qu'il peut améliorer sa technique, son savoir-faire. Comme l'enfant de la pédagogie Freinet, à la fois sujet et objet de son apprentissage, l'acteur, comme sujet et objet du spectacle, serait la source qui donne le rythme à la recherche de ce laboratoire théâtral.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Maite Larrauri, *Jardins et bateaux*, in *Rebondir*, « Corbières Matin », 42, Verdier, Lagrasse 1998.

<sup>9</sup> M. Larrauri poursuit avec l'idée du paresiasse en s'intéressant au principe de « ce qui chante en nous », ce qui nous rappelle l'utilisation du chant dans *The Living Room* : « (...) Il fallait comprendre

Nous retrouvons ici la figure du metteur en scène. Comment intervient-il dans un laboratoire théâtral ? La notion de transmetteur et celle de canal se retrouvent dans la figure du metteur en scène qui devient le point de chute de nos réflexions.

Prenons l'exemple du *Prince Constant* et du jeu de Ryszard Cieślak, le rôle de Grotowski en tant que metteur en scène démontre la démarche de guide qui apprend à voir et à choisir. Ainsi, dans cet exemple, Grotowski donne des indications à Cieślak; il ne lui dit pas comment penser ou comment définir le rôle du Prince Constant, il montre vers quel espace de lui-même il doit chercher et comment le corps peut amener à cet espace intérieur également.

Le texte parle de tortures, de douleurs, d'une agonie. Le texte parle d'un martyr qui refuse de se soumettre aux lois qu'il n'accepte pas. Ainsi le texte et avec le texte la mise en scène, est consacré à quelque chose de ténébreux, de prétendument triste. Mais dans le travail du metteur en scène avec Ryszard Cieślak, nous n'avons jamais rien touché qui ait été triste. Tout le rôle a été fondé sur le temps très précis de sa mémoire personnelle liée à la période où il était adolescent et où il a eu sa première grande, énorme expérience amoureuse. Tout était lié à cette expérience.<sup>10</sup>

Espaces vides et perdus, peut-être, qu'il faut retrouver et remplir. Comme le plateau qui s'étend devant le metteur en scène, écrivain de plateau. Selon Grotowski, la pauvreté du plateau permettait de chercher, d'aller au-delà de ce qui est déjà là et d'atteindre l'essentiel.

Le metteur en scène devient *garant* du fonctionnement de l'acteur, un instrument dans un autre, celui du théâtre. La figure du metteur en scène comme inventeur, créateur d'engrenages.

Peter Brook, suite à sa rencontre avec Grotowski écrira :

Pour Grotowski, le théâtre n'est pas une affaire d'art. Ce n'est pas une affaire de pièces, de créations ou de spectacles. Le théâtre est quelque chose d'autre. Le théâtre est un instrument ancien et fondamental qui nous aide à vivre un seul et unique drame, celui de notre existence, à trouver notre chemin vers la source de ce que nous sommes.<sup>11</sup>

le principe *epimeleia eautou* comme "écoute ce qui chante en toi, ce qui est dans ta tête, le chant qui t'appelle, qui te convoque, qui t'interpelle". C'est peut-être ça le secret de l'appel musical : écouter, faire attention à la ritournelle si laborieusement créée, parce que c'est justement le rythme de notre propre désir, ce désir que nous avons construit à partir de ce que nous possédions » (M. Larrauri, *op. cit.*).

<sup>10</sup> Jerzy Grotowski, "Le Prince Constant de Ryszard Cieślak: Rencontre *Hommage à Ryszard Cieślak*, 9 décembre 1990", organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres avec le Théâtre de l'Europe, dans *Ryszard Cieślak, acteur emblème des années soixante*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles 1992, p.13.

<sup>11</sup> Peter Brook, *Avec Grotowski*, Actes Sud, Arles 2009, p. 40.

Dans le mail reçu afin de préparer notre proposition pour les sélections il était précisé, comme pour les workshops organisés par le Workcenter, de choisir un texte : « A text that is important for you » et une chanson : « Choose a song with some special, rare quality for you ; we can say it should be a song with roots » ; qui sont chacun à inscrire dans une courte performance respectant une ligne d'actions précises et répétables. « La source de ce que nous sommes » devient la matière même du travail de laboratoire du Workcenter.

Selon Brook, le théâtre est comme un « instrument ancien et fondamental », mais le théâtre ne se fait pas sans metteur en scène et sans acteurs, il n'existe pas dans une sphère indépendante des instruments qui le mettent en marche. Le théâtre est en effet un artisanat, une pratique, des actions portées par l'acteur au sein de la communauté.

### *Communauté*

« Le don à nous deux »<sup>12</sup>

Nous terminons notre réflexion en abordant la notion de *communauté*. Cette dernière nous semble être nécessaire dans le travail accompli par le Workcenter et leur approche du laboratoire théâtral.<sup>13</sup>

C'est une petite communauté qui s'est créée pendant ces sélections entre les participants. Nous ne passions pas les uns après les autres devant Thomas Richards et son équipe mais devant les participants de notre groupe. Ainsi chacun assistait aux présentations de tous. Lorsque Thomas Richards intervenait dans la présentation de quelqu'un, lui demandait de recommencer, ou lui donnait des conseils, il s'agissait d'une adresse à l'attention de toutes les personnes présentes (également les membres de son équipe). Il s'agit bien d'un travail individuel, partant de soi mais s'inscrivant au sein d'une communauté qui se crée autour de l'événement théâtral. Thomas Richards répétait : « Chantez ensemble », *tout simplement* il s'agissait d'être ensemble dans l'espace. La salle de répétition du Théâtre de Pontedera se voyait attribué un autre espace, celui de la communauté. Comme pour l'espace de jeu de *The Living Room* (la création du Focused Research Team in Art as Vehicle) des bancs et chaises sont disposés dans un cercle volontairement imparfait, chacun s'assoit à une place tandis que l'équipe se place à différents points selon ce cercle, également en dehors. Des participants sont désignés pour commencer, puis l'un des

<sup>12</sup> « C'était le don, don de soi, dans ce sens, le don. Cela n'a pas été, attention, le don au public, que nous avons considéré ensemble comme un putanisme. Non. C'était le don à quelque chose qui est beaucoup plus haut, qui nous dépasse, qui est au-dessus de nous, et aussi, peut-on dire, c'était le don à son travail, ou c'était le don à notre travail, le don à nous deux ». (Jerzy Grotowski, "Le Prince Constant de Ryszard Cieślak: Rencontre *Hommage à Ryszard Cieślak*, 9 décembre 1990", cit.).

<sup>13</sup> Notre affirmation nécessiterait une attention plus profonde et une analyse comparative des divers fonctionnements de laboratoires théâtraux dans la création théâtrale actuelle.

membres de l'équipe (désigné par Thomas Richards) nous faisait signe de quitter le chant ou de rentrer ; un peu plus tard dans le travail commun c'était à nous de rentrer et de sortir selon notre propre jugement. En effet, il fallait évaluer si notre présence était nécessaire ou de trop pour savoir quand rentrer ou sortir. Lorsque nous étions assis nous pouvions également participer au chant, et non aux déplacements, ou rester dans une écoute sans paroles. Autre règle à respecter : ne pas chanter tous en même temps ou être tous en action dans l'espace. En aucun cas nous devions être *spectateurs passifs* de l'action des autres, mais dans une écoute permanente de ce qui se passait dans l'espace, de soi et des autres. Ainsi nous créons la communauté nécessaire à l'action théâtrale.

*Spectateurs actifs* car garants de la communauté, garants du réel. Selon la réflexion de Mervant-Roux<sup>14</sup> sur le spectateur comme *gardien du réel*,<sup>15</sup> nous pourrions dire que l'acteur se situe autre part, qu'il est à la frontière entre le passé et le présent et devient ainsi gardien d'un héritage, d'un temps autre. Ce n'est pas seulement l'idée de recevoir quelque chose et de le transmettre, mais d'être garant de ce qui se passe entre ces deux temps. Le metteur en scène semble être alors le guide qui amène à cette rencontre de la communauté.

Durant un symposium<sup>16</sup> Thomas Richards dit :

Mario [Biagini] parlait de ce regard, de cette chose qui déclenche un pont et qui peut être construite entre les personnes. C'est palpable, presque fait d'une substance. C'est un lien de vie qui se met en place, qui résonne et qui est lié au chant. Dans ce processus il y a : la communauté c'est quoi ? Donc : moi c'est quoi ? ; il est faux de dire que l'acteur devient « soi-même », en expérience c'est plutôt : le « soi-même » change et devient un passage, je suis un passage, il y a de moins en moins de propriétés et de plus en plus de flot. Au point même où les frontières tombent. C'est une chose des plus fascinantes pour moi, et c'est pourquoi je suis au Workcenter depuis 25ans. (...) Grotowski dit : « Fais ça ! Si tu fais ça tu vas peut-être comprendre quelque chose », en le faisant, en découvrant ce type de relation, c'est comme une joie et c'est incroyable.<sup>17</sup>

Le théâtre se fait quand la communauté se crée car elle s'interroge en chacun de nous. Comme le dit Thomas Richards : la communauté, donc moi – car j'y parti-

<sup>14</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, Directrice de recherche en études théâtrales au CNRS.

<sup>15</sup> « L'expression « gardien du réel » apparaît discrètement au détour d'une phrase dans un article synthétique où Élie Konigson rappelle en historien la structure théâtrale de base dans l'Europe du Moyen-Âge. [...] l'acteur est défini comme « le messager du monde urbain vers les zones intermédiaire de l'aire de jeu » ; le spectateur de son côté a pour rôle de « garder » le « réel ». (Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, l'Harmattan, Paris 2006, p. 169-170).

<sup>16</sup> Symposium du 1<sup>er</sup> et 2 juillet 2011 à la Fonderie (au Mans) pendant la résidence du Workcenter du 14 juin 2011 au 16 juillet 2011

<sup>17</sup> Transcription partielle et personnelle des propos de Thomas Richards et Mario Biagini lors du symposium du 1<sup>er</sup> et 2 juillet 2011 à la Fonderie (au Mans) pendant la résidence du Workcenter du 14 juin 2011 au 16 juillet 2011.

## Des sélections à un processus de création

cipe – c'est quoi ? Alors il faut chercher, rechercher ces espaces perdus et chercher comment remplir ces espaces vides.<sup>18</sup> Ainsi la « communauté théâtrale » crée son propre lieu, celui de la pratique et de la rencontre avec soi-même, avec les autres, spectateurs, acteurs, humains.<sup>19</sup>

À travers l'expérience de ces sélections nous avons pu aborder différents points du travail du Workcenter et tenter de l'inscrire dans la démarche d'un travail de laboratoire.

Ainsi, les différentes réflexions empiriques que nous avons abordées esquissent les traits d'un travail plus important sur les laboratoires théâtraux et la recherche théâtrale pratique.

Cependant nous pouvons prendre ces sélections comme symptômes d'une démarche de création et tentative d'être au travail autant sur le fond que sur les formes d'un théâtre qui se fait héritier et transmetteur, canal permanent entre l'art et la vie.

<sup>18</sup> Nous faisons référence ici aux livres de Claude Régy (*Espaces Perdus* (Les solitaires intempestifs, Besançon, 1998) et Peter Brook (*L'Espace vide*, Points, Paris 2001).

<sup>19</sup> La notion de communauté dans le travail du Workcenter dans *The Living Room* sera développée dans nos recherches en vue de la rédaction du mémoire de Master II.

# Spettri. Polonia 1938

Giulia Randone

Alla fine degli anni Trenta un gruppo di artisti polacchi riuscì nell'ambizioso progetto di realizzare un film che piacesse sia agli spettatori che affollavano le sale in cerca di divertimento, sia alla critica, che da anni lamentava la mancanza di un cinema artistico nazionale. Un'operazione tanto più difficile se si considera che, a partire dalla prima guerra mondiale, il pubblico aveva decretato il successo del melodramma, un genere che riproponeva uno stereotipato intreccio amoroso declinato, a seconda dei casi, in forma criminale-sensazionalistica oppure blandamente patriottica (anti-zarista o anti-tedesca a seconda di quale fosse il paese occupante). A tale modello erano ascrivibili i film campioni di incassi degli anni Venti, *Iwonka* (1925) e *Treďowata* (La lebbrosa, 1926): il primo fece dire al celebre critico Karol Irzykowski che il cinema polacco poteva vantarsi di avere conquistato le vette del kitsch internazionale, mentre il secondo, che nel 1936 conobbe una fortunata ripresa, divenne l'emblema stesso del sentimentalismo e dell'affettazione.

Al conformismo delle produzioni cinematografiche corrispondeva una stagnazione creativa in campo teatrale, sia sul piano del repertorio, dominato da commedie e farse di debole spessore, sia su quello dello stile recitativo, ancora molto legato a forme espressive patetiche e declamatorie. È in questo clima che vide la luce il film *Strachy* (Spettri),<sup>1</sup> prodotto nel 1938 dalla Spółdzielnia Autorów Filmowych (Cooperativa degli Autori Cinematografici). La SAF, come è spesso abbreviata, fu fondata nel 1937 da alcuni membri dell'Associazione per la Propaganda del Film Artistico<sup>2</sup> che, sotto l'influenza del cinema sovietico, si riproponeva di migliorare la qualità delle pellicole polacche creando film a sfondo sociale e stilisticamente innovativi. Fondatori di entrambe le associazioni furono, tra gli altri, Eugeniusz

<sup>1</sup> Si è scelto di tradurre «*strachy*» (dal verbo *straszyć* = spaventare, *strach na wróble* = spaventapasseri) con «spettri» e non, ad esempio, con «fantasmi» o «spiriti», pur consapevoli dell'inevitabile associazione, per il lettore italiano, con l'omonimo capolavoro di Henrik Ibsen: un riferimento che è però estraneo allo spettatore polacco, che conosce l'opera del drammaturgo norvegese con il titolo *Upiory*.

<sup>2</sup> L'Associazione per la Propaganda del Film Artistico, conosciuta con l'acronimo START (Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego), fu fondata a Varsavia nel 1930 dallo storico del cinema Jerzy Toeplitz e dai registi Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Eugeniusz Cękański, Jerzy Zarzycki, Jerzy Bossak e Stanisław Wohl. Dal 1931 assunse la denominazione di Associazione degli Estimatori del Film Artistico (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego). I suoi membri ritenevano che l'arte cinematografica fosse socialmente utile e che la nascita di film creativi e sperimentali dovesse essere accompagnata da un processo di educazione del pubblico, attraverso proiezioni, letture e dibattiti ospitati sulle pagine dei più importanti giornali. Il gruppo si sciolse nel 1935.

Cękałski e Stanisław Wohl, rispettivamente regista e responsabile della fotografia di *Spettri*. Il film nacque per volere di Cękałski, di Wohl e del co-regista Karol Szołowski, anche autori della prima stesura della sceneggiatura, come adattamento del romanzo omonimo di Maria Ukniewska, una giovane debuttante. Il romanzo semiautobiografico della Ukniewska presentava il mondo dei cabaret di Varsavia a cavallo tra gli anni Venti e Trenta nei suoi risvolti meno spensierati e la sua pubblicazione, avvenuta appena alcuni mesi prima dell'uscita del film, era stata circondata da un alone di scandalo. Protagonista del romanzo è Teresa Sikorzanka, un'adolescente che lavora come ballerina in un teatro di rivista della capitale e che è innamorata, senza esserne ricambiata, dell'artista di punta del locale, il cantante Zygmunt Modecki. A causa della cattiva gestione economica il cabaret è costretto a chiudere e, insieme ad alcune colleghe, Teresa viene ingaggiata nel corpo di ballo di un piccolo teatrino di provincia. Qui la ragazza stringe amicizia con il maestro di ballo, il professor Dubenko, e con la compagna Linka. Le esibizioni delle "girls" sono accolte con favore dal pubblico, ma la felicità delle due ragazze è incrinata dall'impatto con problemi sociali diffusi come la povertà e l'alcolismo e con difficoltà legate alla propria condizione femminile: la precoce iniziazione sessuale, la prostituzione e l'aborto. Se Linka morirà suicida alla vigilia delle nozze, per l'incapacità di alleviare il senso di colpa e per l'impossibilità di redenzione sociale alla quale la scelta di abortire l'ha condannata, Teresa giungerà vittoriosa al termine di un doloroso percorso di formazione che la trasformerà, da giovane ingenua, in madre e moglie di un uomo di successo e, forse, anche in sua partner sulle scene.

Attratti dalla popolarità del romanzo e, come vedremo, anche dal suo linguaggio, i registi decisero in gran fretta di trarne una versione cinematografica e, per garantirsi successo di pubblico, affidarono il ruolo della coppia di innamorati a un'esordiente di bell'aspetto e all'affascinante attore, cantante e ballerino simbolo del cinema commerciale polacco degli anni Trenta, Eugeniusz Bodo. Nacque così quello che è considerato uno dei migliori film polacchi dell'anteguerra.

A nostro avviso il merito maggiore dei registi non fu quello di creare una pellicola innovativa – nonostante le ambizioni e qualche traccia di sperimentazione<sup>3</sup> l'approccio era ancora tradizionale e presentava frequenti incursioni nel melodramma – bensì quello di farsi capofila di un progetto collettivo di rinnovamento che coinvolse i migliori professionisti del tempo. La volontà di svincolarsi dai modelli commerciali consolidati emergeva sia dalla scelta di affidare le coreografie

<sup>3</sup> Le frequenti scene notturne riflettono una tendenza al simbolismo e alla malinconia, fortemente influenzata dal realismo poetico francese. Il montaggio veloce, a volte brusco, la sovrapposizione di immagini volta a ricreare un'atmosfera onirica e l'utilizzo della voce fuori campo per tradurre lo stato d'animo della protagonista sono espedienti che richiamano le sperimentazioni dell'avanguardia. Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, New York 2002, p. 38.

a Tacjana Wysocka, collaboratrice di Leon Schiller e considerata una delle principali riformatrici della danza e pioniere del teatrodanza in Polonia, sia dall'attenzione riservata alla sceneggiatura, che nel decennio precedente era stata spesso il punto debole dei film.

Gli artisti coinvolti nel processo di scrittura di *Spettri* avvertivano da un lato la necessità di sostituire ai dialoghi ispirati alle scene teatrali un linguaggio più colloquiale – e in questo si incontravano le aspirazioni ideologiche di Cękałski verso il realismo e lo stile documentaristico del romanzo della Ukniewska – dall'altro desideravano avvicinare la sceneggiatura cinematografica alla letteratura. Proprio per rispondere a questa esigenza chiamarono a fare parte del gruppo degli sceneggiatori due letterati di primordine: il poeta Władysław Broniewski, autore con ogni probabilità della canzone di apertura del film,<sup>4</sup> e lo scrittore Konstanty Ildefons Gałczyński.<sup>5</sup> Proprio la partecipazione di Gałczyński avrebbe favorito la nascita dei due personaggi che da soli bastano a rendere memorabile questo film: il danzatore Dubenko, interpretato da Józef Węgrzyn, e il mago Śroboszcz impersonato da Jacek Woszczerowicz. Si tratta di personaggi che convenzionalmente definiremmo di secondo piano, ma che spiccano sugli altri perché imprimono alla storia un ritmo differente, come una sospensione del moto dell'intreccio a favore di una maggiore introspezione. Grazie all'innesto della penna di Gałczyński – autore delle battute di Dubenko, Śroboszcz e di un terzo personaggio<sup>6</sup> – su quella della Ukniewska, il film

<sup>4</sup> Cfr. Zbigniew Siatkowski, *Wokół "Strachów" Cękałskiego. Mechanizm literackości filmu*, in AA VV, *Polskie kino lat 1918-1939. Zagadnienia wybrane*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie, 40, PWN, Kraków 1980, dove l'autore evidenzia le analogie tematiche e stilistiche che intercorrono tra la canzone di apertura del film e le liriche dello stesso periodo di Władysław Broniewski. Ringrazio Maria Vittoria Ghirardi e Sara Bertino per il prezioso aiuto fornitomi nel reperire i materiali necessari alla mia ricerca.

<sup>5</sup> Konstanty Ildefons Gałczyński (Warszawa 1905-1953), geniale figura di scrittore ciarlatano e mistificatore, per brevissimo tempo anche membro del laboratorio teatrale Reduta. Definito da Czesław Miłosz «il re del nonsenso», in opere come *Koniec świata* (La fine del mondo, 1929) e *Bal u Salomona* (Il ballo da Salomone, 1933), descrive con vivida espressività la fine della civiltà, in narrazioni guidate dalla logica del sogno. All'interno della sua vasta produzione vale la pena ricordare la poesia dagli accenti lirici e surrealisticamente grottesca di *Zaczarowana dorożka* (La carrozza incantata, 1948) e il ciclo di divertentissimi microdrammi del «più piccolo teatro del mondo», il *Teatrzyk Zielona Gęś* (Teatrino dell'Oca Verde), pubblicati sul periodico «Przekrój» tra il 1946 e il 1950. Dopo un periodo di tolleranza durato alcuni anni, le autorità lo accuseranno di proporre una letteratura decadente e il *Teatrino* scomparirà dalle pagine del giornale. Lo scrittore si adatterà alla situazione dedicandosi alla stesura di opere più «serie» e allineate, e verrà «riabilitato».

<sup>6</sup> Si tratta del ristoratore Krupka, che adora Dubenko e sogna di emigrare nelle calde isole della Polinesia. L'evocazione del paese di Farlandia richiama l'omonima poesia di Gałczyński (1936), in cui si parla della necessità di «nutrirsi di sogni», di sottrarsi a un luogo regolato dall'angustia e dall'oppressione per ritrovarsi in una terra in cui il cielo canta: motivi che si ripresenteranno nella scena della morte di Dubenko. Per un'analisi puntuale dei debiti letterari contratti da questi tre personaggi nei confronti dell'opera di Gałczyński rimando al già citato articolo di Zbigniew Siatkowski.

diviene un'opera d'arte autonoma e non una semplice trasposizione; grazie alla maestria di Węgrzyn e Woszczerowicz il testo si incarna in due personaggi che rifuggono dalle coordinate più stereotipate per proporsi come originali ri-creazioni, attuate grazie allo strumento privilegiato della voce e alla postura.

Józef Węgrzyn e Jacek Woszczerowicz sono oggi ricordati come due tra i più grandi attori polacchi del Novecento, eppure le loro vite di lavoro di rado sono state oggetto di una riflessione approfondita.<sup>7</sup> La loro interpretazione in *Spettri*, poi, è documentata attraverso sporadici accenni nelle rispettive biografie e nelle storie del cinema polacco, ma nessuno studioso né recensore<sup>8</sup> si è soffermato ad analizzarne le peculiarità.

Nato nel 1884, Józef Węgrzyn<sup>9</sup> apparteneva alla generazione dei «grandi maestri della scena»,<sup>10</sup> alla schiera dei divi amati e seguiti fedelmente dal pubblico, che fin dalle sue prime apparizioni aveva colpito grazie a una fisicità esotica e seducente.

Più alto della media, aveva la testa di un dio greco. La capigliatura corvina con riflessi blu scuro, accomodata in ciocche che parevano scolpite, il naso diritto, le sopracciglia sottili, gli occhi brillanti, la delicata carnagione opaca e la voce profonda, dal meravi-

<sup>7</sup> In polacco, si possono ricavare informazioni preziose sulla loro proposta artistica dalle rispettive biografie: Kazimierz Biernacki, *Józef Węgrzyn*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973 e Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz: geniusz? blazen? mag?*, Biblioteka "Tygla Kultury", Łódź 2003. In italiano, si può eventualmente consultare Giulia Randone, *Recitare tra le rovine. Jacek Woszczerowicz e la composizione grottesca in Polonia tra il 1925 e il 1970*, tesi di laurea, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012.

<sup>8</sup> Quando non erano generiche, le recensioni dell'epoca prestavano maggiore attenzione alla sceneggiatura, dedicando all'aspetto della recitazione e della regia opinioni spesso sommarie, influenzate da simpatie personali ed espresse in un linguaggio colloquiale.

<sup>9</sup> Józef Węgrzyn (Warszawa 1884-Kościan 1952) studia per un anno presso la scuola d'arte drammatica diretta da Gabriela Zapolska a Cracovia e compie il suo debutto l'anno successivo, a Lwów, al fianco della celebre attrice Irena Solska. Perfeziona la propria formazione sotto la guida di Ludwik Solski presso il Teatr Miejski di Cracovia per poi unirsi ad Arnold Szyfman e inaugurare con lui, nel 1913, il Teatr Polski di Varsavia, interpretando il ruolo del protagonista nell'Iridione di Zygmunt Krasiński. Nel 1915 si accosta per la prima volta al personaggio di Gustaw-Konrad degli *Avi* di Mickiewicz, un ruolo che porterà a maturazione negli anni successivi, soprattutto in occasione dell'allestimento di Leon Schiller del 1934. Sulle scene del Teatr Rozmaitości e del Teatr Narodowy lavora a una vasta galleria di personaggi del repertorio classico, romantico e contemporaneo, ma è il *Don Giovanni* del 1924 a consacrare il suo successo tra il pubblico e la critica. A partire dal 1911 lavora anche nel cinema, specializzandosi nel campo della farsa e nel ruolo dell'amante. In seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale è arrestato dalla Gestapo – probabilmente a causa dello spettacolo *Ginevra* di George Bernard Shaw, in cui interpretava il ruolo di Battler parodiando Hitler – e imprigionato nella prigione di Pawiak, da cui sarà liberato qualche mese più tardi. Alla fine del conflitto tornerà a recitare con il Teatro dell'Esercito Polacco, ma la tragedia della morte del figlio, ucciso ad Auschwitz, acuirà i problemi legati all'alcolismo. Nel 1948, con un ultimo grande successo nel *Ratto delle Sabine*, saluterà per sempre la città della quale era stato a lungo il beniamino.

<sup>10</sup> Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, p. 283.

gioso timbro metallico, il temperamento meridionale, questi erano i doni che la natura aveva generosamente elargito al giovane. [...] A ciò si aggiungevano una spiccata musicalità e sensibilità e un'acuta capacità di osservazione, che consentivano di predire con certezza un suo straordinario futuro in teatro.<sup>11</sup>

Disinteressato allo studio (tanto che secondo diverse fonti sprecò in parte il suo eccezionale talento) e all'analisi del personaggio, Węgrzyn si affidava spesso all'intuizione e all'improvvisazione, manifestando una consonanza con l'estetica espressionista che fu una rarità tra i suoi contemporanei.

Di vent'anni più giovane, Jacek Woszczerowicz<sup>12</sup> era, all'opposto, l'artefice di un costante e minuzioso lavoro che prevedeva anche lo studio delle coordinate storiche e geografiche del dramma e che si esplicava nell'accurata costruzione dell'esteriorità del personaggio. Considerato da molti l'erede di Kazimierz Kamiński, tra i primi attori polacchi a introdurre il realismo nell'elaborazione del personaggio, Woszczerowicz non si limitò a seguire il percorso tracciato dal predecessore ma creò una sintesi originale tra l'eredità della vecchia scuola naturalista e le proprie istanze anti-realiste. Il giovane Woszczerowicz compì la propria educazione all'interno dell'Istituto Reduta,<sup>13</sup> nonostante il parere avverso di Juliusz

<sup>11</sup> Kazimierz Wroczyński, *Wspomnienia o Stefanie Jaraczu*, Czytelnik, Warszawa 1950, p. 33, cit. in K. Biernacki, *op. cit.*, p. 24.

<sup>12</sup> Jacek Woszczerowicz (Siedlce 1904-Warszawa 1970) fa il suo debutto sulle scene di Vilna, nel 1925, in due opere di Stanisław Wyspiański dirette da Juliusz Osterwa. Due anni dopo abbandona il gruppo per seguire il regista Edmund Wierciński, dapprima a Poznań e poi a Łódź, dove si esibisce in una vasta serie di ruoli da attore caratterista e di impronta comica. Lavora poi al fianco di Leon Schiller e Stefan Jaracz. La seconda metà degli anni Trenta consacra la fama dell'attore, grazie al lavoro in radio e nel cinema e alle prime grandi (e controverse) creazioni teatrali, tra cui quella di Socrate nella *Difesa di Santippe* di Ludwik Morsztyn. Durante la guerra fugge a Grodno, dove, insieme a Aleksander Węgierko, prende parte al Teatro Statale Polacco della Bielorussia Occidentale e ha la sua prima esperienza come insegnante. Torna sulle scene il 29 novembre del 1944 quando, nel Teatro dell'Esercito Polacco a Lublino, debuttano *Le nozze* di Wyspiański da lui dirette e interpretate. A Łódź stringe un sodalizio decennale con il regista Bohdan Korzeniewski: dal loro lavoro comune nascono diverse produzioni di rilievo, tra cui un *Don Giovanni* di Molière in chiave realistico-grottesca. Nella seconda metà degli anni Cinquanta Woszczerowicz riduce il numero di ruoli teatrali per concentrarsi sul teatro televisivo e su due personaggi che da tempo occupavano i suoi pensieri, lo Josef K. del *Processo* di Kafka e il Riccardo III dell'omonima tragedia shakespeariana: vedranno la luce due memorabili spettacoli teatrali e molte produzioni televisive di valore.

<sup>13</sup> Istituto Reduta (1919-1939): laboratorio di artigianato teatrale e pedagogia fondato a Varsavia nel 1919 dall'attore e regista Juliusz Osterwa e dal professore di geologia e appassionato di teatro Mieczysław Limanowski. Nonostante una visione di forte impronta stanislavskijana, l'*ensemble* rimase aperto alla sperimentazione accogliendo le influenze dell'espressionismo e del simbolismo. Il lascito più importante del Reduta è da ascrivere all'approccio etico nei confronti del lavoro, sia esso individuale o collettivo. La riscoperta o la rivalutazione internazionale di questa importante istituzione è avvenuta anche grazie a Jerzy Grotowski, il quale in più occasioni ha dichiarato di averne accolto l'eredità morale. Cfr. Zbigniew Osipiński, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio*.

Osterwa, che lo considerava inadatto alla professione a causa della bassa statura, di una corporatura minuta e resa sproporzionata dalla grandezza della testa e dall'eccessiva lunghezza delle braccia, di una voce rauca, nasale e poco educata. Il lavoro su se stesso di Woszczerowicz prese l'avvio proprio da queste insufficienze e si articolò nello studio e nella ricerca continua e indefessa di strumenti per conoscere a fondo e rimodellare il proprio corpo: come ebbe a ricordare Ludwik Flaszen, compagno di Jerzy Grotowski nell'avventura del Teatr Laboratorium, Woszczerowicz rimase «uno studente per tutta la vita. Come noi».<sup>14</sup>

Agli inizi della carriera, in un periodo in cui a Woszczerowicz erano affidati pochissimi ruoli, si profilò per il giovane la possibilità di affiancare il celebre Józef Węgrzyn nel *Don Juan* di José Zorrilla. Nello spettacolo, che aveva debuttato nel 1924 al Teatr Narodowy, Węgrzyn diede vita a una creazione di straordinaria potenza, grazie all'uso sapiente della voce – «recitava il verso, non parlava ma sentiva attraverso le rime»<sup>15</sup> – del gesto e della figura. Il debutto fu seguito da cento repliche nella sola Varsavia e da una tournée che estese la popolarità dell'attore a tutta la Polonia.

Due esempi legati al *Don Giovanni* valgono a illuminare alcuni aspetti del carattere dei due attori. Alla fine del 1926, in occasione di una replica a Vilnius, Woszczerowicz fu chiamato a sostituire un collega nel ruolo di un servitore incaricato di versare il vino da una brocca dentro alcuni calici. Dopo avere ricevuto gli oggetti, il giovane attore iniziò a riprodurre ripetutamente e nel dettaglio l'azione tra le quinte, nonostante la brocca fosse vuota, suscitando lo sconcerto dei colleghi. Erano anche gli anni in cui Woszczerowicz iniziava a interessarsi a Stanislavskij e a elaborare alcuni esercizi che scoprirà poi essere coerenti con ciò che il pedagogo russo definiva con i termini di «memoria muscolare» e «concentrazione». I successivi conseguimenti artistici di Woszczerowicz mostrarono come egli avesse compreso lo spirito più autentico del progetto formativo di Stanislavskij e non fosse stato sedotto dalle interpretazioni ideologicamente schierate che costringevano gli attori a sottomettersi a una versione semplificata e distorta del Sistema, una sorta di verismo primitivo che in Polonia prendeva il nome di *naturuszczystwo*. Due mesi dopo il trionfale debutto, Węgrzyn decise invece di prestare la propria immagine al mercato pubblicitario: sulle riviste comparve una fotografia a tutta figura dell'attore corredata dalla didascalia «Sono diventato un Don Giovanni autentico nel momento in cui ho indossato il completo e il paltò della ditta Skwar».<sup>16</sup> Ma se la fama acquisita permise a Węgrzyn di godere di

rio, «Teatro e Storia», 1990, 2, pp. 259-300 e Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, traduzione e cura di Marina Fabbri, Bulzoni, Roma 2011.

<sup>14</sup> *Conversations with Ludwik Flaszen*, a cura di Eric Forsythe, «Educational Theatre Journal», XXX, 3, 1978, p. 315.

<sup>15</sup> Jan Lechoń, «Wiadomości Literackie», 47, 23 XI 1924, cit. in K. Biernacki, *op. cit.*, p. 106.

<sup>16</sup> «Kurier Warszawski», 25, 25, I, 1925 cit. in *ivi*, p. 108.

indubbi benefici economici, è da sottolineare che proprio l'incapacità di gestire questa stessa popolarità fu una delle cause dell'andamento irregolare della sua brillante carriera. Quanto detto non deve però indurci a sottostimare la proposta attoriale di Węgrzyn né a sminuire la sua interpretazione di Don Giovanni, nella quale si incontrarono il «grande tono romantico»<sup>17</sup> apprezzato dalla critica e l'istrionismo tanto ammirato da Woszczerowicz.

Una decina di anni più tardi Węgrzyn e Woszczerowicz incrociarono nuovamente le proprie strade sui set cinematografici, lavorando insieme nella popolarissima serie ispirata alla figura del Professor Wilczur, un chirurgo dotato di eccezionale manualità e di un cuore puro,<sup>18</sup> contemporaneamente al meschino e invidioso Dottor Dobraniecki (Węgrzyn) e al malvivente dal cuore d'oro Jemioł (Woszczerowicz), personaggi sui quali pesava l'impianto melodrammatico della serie, gli attori crearono le figure del danzatore Dubenko e del mago Śroboszcz per *Spettri*. Entrambi artisti, chiamati con deferenza «professori», Dubenko e Śroboszcz si distinguono per le reazioni suscitate nel pubblico del teatrino di provincia in cui lavorano: la «danza del diavolo» in cui si esibisce Dubenko, che propone una poetica espressionista e grottesca in contrasto con il balletto classico,<sup>19</sup> è accolta con indifferenza dalla folla, incantata invece dalle prestidigitazioni di Śroboszcz. Dubenko accusa gli spettatori di essere una «marmaglia del dopoguerra» – lo stesso appellativo, tra l'altro, con cui il drammaturgo Antoni Słonimski designava le masse che riempivano i teatri in cerca di spettacoli di basso profilo artistico – e di essere perciò incapaci di comprendere la sua arte; Śroboszcz, al

<sup>17</sup> Władysław Rabski, «Kurier Warszawski», 322, 17 XI 1924, cit. in *ivi*, p. 106.

<sup>18</sup> La trilogia è composta da *Znachor* (Il guaritore, 1937), *Professor Wilczur* (Il professor Wilczur, 1938) e *Testament Profesora Wilczura* (Il testamento del professor Wilczur, 1939). I due attori reciteranno insieme anche in due film meno fortunati: *Rena. Sprawa 777* (Rena. Affare 777) del 1938 per la regia di Michał Waszyński e *Dwie godziny* (Due ore) diretto da Stanisław Wohl e Józef Wyszomirski nel 1946.

<sup>19</sup> A danzare non è l'attore, bensì una controfigura, con ogni probabilità Georg Groke (1904-1999). Allievo di Mary Wigman, creò insieme alla compagna Ruth Abramowitsch (Halle 1907-Warszawa 1974) la Tanzpaar Groke-Abramowitsch, portando avanti una ricerca che combinava lo stile espressionista con la precisione del balletto classico. Nel giugno del 1933 parteciparono a un importante concorso internazionale di danza a Varsavia, ottenendo prestigiosi riconoscimenti: decisero perciò di lasciare la Germania nazista per stabilirsi in Polonia, dove avevano trovato un terreno fertile per lo sviluppo della danza moderna. Fino allo scoppio della guerra si divisero tra l'insegnamento e le tournée in Polonia, Palestina e America del Sud. È curioso notare che fu forse proprio durante le riprese di *Spettri* che Woszczerowicz cominciò a studiare assiduamente con Groke, raggiungendo una straordinaria abilità nella danza e nell'acrobatica che gli sarebbe servita per creare il suo primo grande personaggio: il Socrate antitradizionale e grottesco protagonista della commedia di Ludwik Morsztyn diretta da Wierciński nel 1939. Henryk Szletyński, *Wspomnienie o Jacku Woszczerowiczu*, «Kultura», 44, 1970. Cfr. anche *Seeing Israeli and Jewish Dance* a cura di Judith Brin Ingber, Wayne State University Press, Detroit 2007 e Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous la nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles 2000.

contrario, seduce la folla e si conquista il diritto di strapazzarla e di dominarne gli umori (per esempio quando regola la durata degli applausi con il solo movimento della mano), giungendo infine a dettare le proprie condizioni: a causa dei costi, il trucco che permette l'apparizione di colombe bianche da una valigia non sarà replicato.

Proprio attorno a questo numero di magia si costruisce la relazione tra i due artisti. Dubenko, infatti, dopo avere assistito insieme a Teresa alla misteriosa comparsa delle colombe, è ossessionato dalla loro bellezza, alla quale si richiama durante i suoi deliri di alcolizzato, e dal desiderio di capire in che modo esse appaiano dal nulla. La bellezza e la purezza di cui questi uccelli sono simbolo diventano, nelle parole del danzatore, un orizzonte al quale tendere per liberarsi dalla minaccia della perdizione morale che incombe su tutti, in modo particolare sui personaggi femminili. Il diavolo-Dubenko assurge perciò al ruolo di strenuo difensore dell'integrità delle ballerine che formano il suo *ensemble*, e che lui chiama con affetto «allodole», e vigila su Teresa affinché non corrompa la propria anima.

Sul piano della regia il numero delle colombe e il balletto del diavolo concorrono a mostrare, forse in maniera un po' ridondante, le opposte nature di Dubenko: il suo rigore etico e il suo abbandonarsi alla consolazione dell'alcool. La tematica dell'alcolismo è rilevante poiché rappresentò uno dei problemi sociali ai quali la SAF decise di dare spazio: in *Spettri* il bere spinge un personaggio esplicitamente negativo come il padre di Teresa a ridurre in miseria la propria famiglia, ma porta anche un personaggio positivo come Dubenko a isolarsi e ad avvicinarsi alla morte.<sup>20</sup>

Immerso in rievocazioni nostalgiche del passato, il Dubenko di Węgrzyn è consapevole di avere perso la capacità di suscitare meraviglia con la propria arte e lotta drammaticamente per ritrovare la chiave d'accesso al mistero del teatro. Le colombe che compaiono prodigiosamente dalla valigia del mago e che, candide e inaccessibili, si librano nell'aria lasciandosi alle spalle la folla entusiasta, sono per Węgrzyn l'immagine stessa della bellezza e dell'incanto a lui negati; per questo interpella Śroboszcz, lo provoca, lo blandisce, giunge perfino ad aggredirlo fisicamente senza ottenere però una risposta al proprio disperato interrogativo: il mago gli mostra alcuni trucchi scenici e svela la tecnica – «miracoli non ce ne sono, è tutta questione di abilità» – ma il mistero rimane inaccessibile. Ciò che Dubenko ha perduto è la capacità di essere artista, di tenere insieme la vita quotidiana e la

<sup>20</sup> Come quella del suo personaggio, anche la vita di Węgrzyn fu segnata dal rapporto con l'alcool: iniziata nel 1916 come consolazione a un periodo lavorativo fiacco, la dipendenza dell'attore si protrasse negli anni e si aggravò in seguito alla morte del figlio Mieczysław, conducendolo alla morte in un ospedale psichiatrico dopo un decennio di depressione.

professione, di fare fronte alle difficoltà concrete (della vita e della professione) grazie a un orizzonte che le trascenda.

La mancanza di organicità gli impedisce inoltre un'autentica relazione con gli altri e tramuta in monologo ogni suo tentativo di contatto: non a caso, il solo con cui riuscirà a dialogare sarà colui che custodisce l'accesso alla meraviglia, l'unico vero artista ingaggiato dal teatro (non lo sono certo le protagoniste, che inseguono il sogno di un'astratta carriera che consenta loro di vedere il mondo e guadagnare bene). Śrobošcz è, tuttavia, un personaggio che fino alla fine conserva il proprio inquietante riserbo e che esce di scena passando davanti al corpo di Dubenko morente, senza degnarlo di uno sguardo. La morte di Dubenko, dovuta all'abuso di alcool e accolta dai fischi del pubblico, anticipa il suicidio di Linka, mentre la coppia di personaggi che non soccombono al confronto con la vita, Teresa e Śrobošcz, sembra incarnare una prospettiva felice; in realtà la prossemica che informa l'ultima scena in cui compaiono Węgrzyn e Woszczerowicz potrebbe suggerire un simbolico passaggio di testimone: se la morte giunge a recare sollievo all'infelice danzatore, l'inquietudine di cui egli era portatore sembra passare in eredità al prestigiatore, che decide improvvisamente di abbandonare il teatro, in cerca di nuove occasioni di meraviglia.

La tensione al rinnovamento di sé, irrisolta in Dubenko e presagita da Śrobošcz, è invece portata a compimento da Józef Węgrzyn in questo film. All'epoca di *Spettri* l'attore ha cinquantaquattro anni e alle spalle una carriera cinematografica quindicennale che lo ha reso popolare nel ruolo del giovane amante malinconico. Legato fin dagli esordi alla casa di produzione Sfinks, Węgrzyn recita al fianco di Pola Negri e delle maggiori dive polacche in film – come si è detto – di scarso valore artistico e gravati da uno stile recitativo artificioso, esagerato e didascalico. Negli anni Venti prende parte a diversi melodrammi, tra cui i campioni d'incassi già citati: in *Iwonka* interpreta il ruolo del cattivo seduttore, capo di un'organizzazione mafiosa, e nella *Lebbrosa* riveste i panni del padre della protagonista, un nobile impoverito, mettendosi alla prova anche come regista. A metà del decennio successivo l'attore è costretto ad adeguare il repertorio alla propria età e ad accettare ruoli minori: nascono così alcuni buoni personaggi ma l'occasione preziosa arriva solo nel 1938, con *Spettri*.

Con un tale curriculum è evidente che un personaggio dai tratti melodrammatici come Dubenko avrebbe potuto costituire un serio pericolo per la recitazione dell'attore, invece Węgrzyn si libera completamente della convenzione del genere e riesce a creare un personaggio profondamente tragico. Per conferire profondità all'infelice e nostalgico danzatore, Węgrzyn si concentra in prevalenza sullo strumento vocale, lavorando sulle ottime battute scritte da Gałczyński. La creazione linguistica dello scrittore – che presenta una stilizzazione fedele alla cultura russa di cui è erede Dubenko e che richiama le figure lirico-satiriche create da Gałczyński negli stessi anni – si incontra così con il talento dell'attore, che evita di imprigionare il suo personaggio in un monotono biascichio da ubriaco. Rispetto

alla gamma vocale utilizzata per caratterizzare il personaggio del dottor Dobraniecki – profonda e asciutta nel *Guaritore* e affilata e lievemente nasale nel *Professor Wilczur* – la voce di Dubenko è più acuta e attraversa la dimensione dell'ebbrezza con una varietà di sfumature che contemplano la malinconia, la dolcezza, l'aggressività e l'eccitazione. Nel film le parole di Dubenko – un uomo per il quale la vita, al confronto con il mistero delle colombe, «è insignificante» – fluiscono a rilento, seguendo un andamento strascicato e impastato quando sono accompagnate da un bicchiere di vodka e cantilenante quando nella sua mente annebbiata affiora l'immagine della Russia sommersa della neve; il ritornello «zawiało cię śniegiem ojczyzno, zawiało»<sup>21</sup> dimostra come la funzione consolatoria presente nel suono abbia acquisito maggiore importanza rispetto al significato stesso delle parole.

L'attore punta sull'iterazione e sul monologo per raggiungere un'assolutezza di toni al limite dell'esaltazione: il suo è un unico flusso di coscienza inframmezzato da sporadici interventi degli interlocutori e dal confronto con Woszczerowicz. Węgrzyn è dotato di una voce bene impostata, da baritono, che è stata fin dagli esordi il suo tratto distintivo e che aveva spinto alcuni a suggerirgli di tentare una carriera nel teatro d'opera. La critica, tuttavia, oltre a riconoscere che si tratta della «voce più bella e più drammatica che sia risuonata negli ultimi anni nei teatri di Varsavia» avverte che «una voce di questo tipo corre un pericolo, quando lo stesso artista se ne innamora, perché allora della melodia si fa “un'arte per l'arte” che sacrifica la verità».<sup>22</sup> In Dubenko, oltre al diavolo che danza in equilibrio sulle scenografie e all'uomo sull'orlo del baratro, vediamo anche un attore che bilancia attributi da macchietta con una sensibilità in grado di cogliere la dolcezza e la potenza minacciosa dei sogni irrealizzati.

La chiave di questo bilanciamento è data proprio dall'utilizzo sapiente dell'enfasi per caratterizzare il personaggio e il suo tramonto. Nel momento cruciale della morte, Węgrzyn passa attraverso emozioni e proposte vocali differenti che gli consentono di non rimanere confinato alla sola dimensione patetica. Sdraiato a terra, stremato, il danzatore sembra non essere in grado di parlare ma nell'istante in cui il mago esce di scena raddrizza il busto, si guarda intorno e in un momento di sorprendente lucidità si rivolge a Teresa con voce ferma porgendole del denaro e intimandole di fuggire. È affaticato dallo sforzo e fatica a respirare ma, ancora una volta, sembra volere “deviare” dalla piega languida che sta prendendo il suo trapasso e, nell'udire il battito d'ali delle colombe liberate da Śroboszcz, accoglie la fine con un sorriso e con una voce già trasfigurata in canto.

Al corpo stanco e arreso di Dubenko, che solo a tratti lascia immaginare l'agilità e l'elasticità di un tempo, fa da controcanto la postura rigida di Śroboszcz, personag-

<sup>21</sup> «La neve ti ha sepolto, o patria, ti ha sepolto».

<sup>22</sup> Władysław Rabski, «Kurier Warszawski», 128, 10, V, 1920 cit. in K. Biernacki, *op. cit.*, p. 89.

gio debitore della sensibilità grottesca e autoironica che avrebbe portato Gałczyński a creare, anni dopo, il Teatrino dell'Oca Verde.<sup>23</sup> Woszczerowicz, che all'epoca delle riprese ha trentaquattro anni, due film alle spalle e due in lavorazione, approfondisce il timbro grottesco e autoironico di Gałczyński senza cedere alla sovrabbondanza espressiva che aveva reso manierate le sue prime apparizioni sullo schermo. L'attore costruisce il proprio personaggio associando due intuizioni contrapposte – la volontà di contrastare l'artificiosità dei primi attori cinematografici e l'esigenza di importare sul set le sperimentazioni anti-naturalistiche che compiva in teatro – e traducendole in una postura marcata e in un dettato quotidiano.

Nell'evidenziare autoironicamente quello che è considerato un suo difetto, il collo corto, Woszczerowicz crea una postura incassata, in cui la testa, che sembra congiungersi direttamente con le spalle, trascina anche il busto nel suo sbilanciamento in avanti. Pressoché immobile sul palcoscenico, il tronco rigidamente allineato alle gambe, egli orienta consapevolmente l'attenzione del pubblico verso il proprio volto e le mani, che manipolano con destrezza la bacchetta e gli oggetti scenici. La figura di Śroboszcz non è però magnetica soltanto quando fa sfoggio delle proprie prestidigitazioni: anche nei momenti di riposo, quando fuma una sigaretta o dialoga con Węgrzyn, l'attore conserva tale posizione sbilanciata e leggermente contratta, una formulazione fisica affascinante che qui Woszczerowicz sperimenta per la prima volta ma che riprenderà, con sensibili variazioni, lungo il corso della sua carriera.

Nell'interpretare l'«impareggiabile discepolo di alcuni yogin indiani», Woszczerowicz sfodera poi – ed è solo all'apparenza un paradosso – una dizione piana, senza scarti improvvisi né di timbro né di ritmo, senza sospensioni a effetto o accenti volti a evocare il mistero. La voce di Śroboszcz mantiene ancora il timbro acuto e la cadenza un po' monotona che tanto avevano infastidito il suo maestro Juliusz Osterwa e che l'attore aveva cercato di cambiare attraverso un lavoro meticoloso sulla voce:

<sup>23</sup> Per anni l'opera costituisce un appuntamento settimanale atteso da moltissimi lettori e, attraverso una scrittura ricca di inventiva e di intrecci stilistici, funge da parziale antidoto contro la *nowomowa* sociorealista e da fonte di ispirazione per autori come Witold Gombrowicz e Sławomir Mrożek. Nel decennio successivo alla conclusione della guerra, il Teatrino dell'Oca Verde rappresenta l'unica drammaturgia (con *Ślub* di Gombrowicz) a ospitare il grottesco e uno dei rari esempi nella letteratura del XX secolo, fatta eccezione per Majakovski, di grottesco «“quasi” ottimista, “quasi” costruttivo e “quasi” propagandistico». (Józef Kelera, *Polska dramaturgia groteski*, «Dialog», XXXIII, maggio 1988, 380, p. 119). L'aspetto «costruttivo» è incarnato dal programma di rieducazione dei connazionali alle nuove condizioni di vita, da cui scaturisce la satira nei confronti degli stereotipi della mitologia nazionale. Su questo programma di adeguamento ha però la meglio la fantasia del poeta, che conduce il mondo rappresentato verso una totale decomposizione grottesca: essa, scontrandosi di continuo con il programma costruttivo proposto, lo trasforma in un interrogativo.

Lavorava per ore sulla dizione. Nel corso dei viaggi di Reduta, durante le soste, una carrozza veniva condotta su un binario distante; i più anziani chiacchieravano a voce alta negli scompartimenti e i giovani giocavano a palla nello spazio libero davanti alla carrozza; Woszczerowicz, trascinandosi dietro il quaderno degli esercizi di dizione, si arrampicava sul tetto della carrozza per esercitarsi nella pronuncia. [...] Intraprese un furioso lavoro sulla voce e anni più tardi, dopo averla collocata su un registro molto più profondo e significativamente ridotto, ne cambiò il timbro e la flessibilità.<sup>24</sup>

Il lungo lavoro a cui l'attore si dedica non gli impedisce però di sfruttare proprio la naturale cadenza monotona, così come la corporatura tarchiata, per trasformarle negli elementi catalizzatori del fascino perturbante del mago Śroboszcz.

Il confronto con film coevi come *Il professor Wilczur* o *La menzogna di Krystyna* (1939) mostra poi l'insistenza dell'attore nel concentrare gli sforzi proprio sullo strumento fonico, al fine di produrre un'individuale riformulazione del personaggio. Lontana dalla classicità del canone, la voce di Woszczerowicz diventerà con il tempo uno degli attributi più riconoscibili della sua recitazione, grazie alla presenza di alcune note comuni – una leggera vibrazione e nasalizzazione, la tendenza ad allungare selettivamente alcune lettere – ma anche a una meno definibile originalità e autorevolezza conquistata attraverso anni di lavoro. Quel giovane uomo che ripassava la dizione sul tetto del treno sarebbe diventato un attore in grado di convertire alcuni semplici esercizi in una tecnica creativa che faceva della voce il più fedele alleato nella ricerca dell'organicità e di una recitazione in fuga dalla convenzione.

Un film come *Spettri* è prezioso proprio perché ci consente di assistere al tentativo di Węgrzyn e Woszczerowicz di sradicare i pervicaci cliché che infestavano la scena teatrale e cinematografica polacca della prima metà del secolo scorso. La lotta contro gli stereotipi si fa ancora più ardua quando, come in questo caso, all'attore è affidato un ruolo minore, spesso descritto in modo tale da essere facilmente riconducibile a un patrimonio di immagini e riferimenti ben delineati. Sia Węgrzyn che Woszczerowicz riescono nell'impresa di non trasformare i loro personaggi in macchiette, pur costruendoli con una sensibilità deformante che nel primo si traduce in un lirismo tragico ed esasperato e nel secondo dà vita a una seduzione che passa, paradossalmente, attraverso una postura ingobbata e una voce monocorde. Dubenko e Śroboszcz non sono "tipi", non si arrendono a una rapida classificazione, ma lottano perché lo spettatore possa immaginare il loro passato e il loro futuro senza configgerli nella battuta che pronunciano nel presente. Per questo sono due autentiche creazioni autoriali.

<sup>24</sup> H. Szletyński, *op. cit.*



*La caratteristica postura del mago Śroboszcz*



*Dubenko morente ode il battito d'ali delle colombe*

*Strachy* (Spettri, 1938). Realizzazione: Eugeniusz Cękalski, Karol Szołowski. Fotografia: Stanisław Wohl, Adolf Forbert. Musica: Andrzej Panufnik. Testi delle canzoni: Władysław Broniewski, Wincenty Rapacki, Emanuel Schlechter. Elaborazione della sceneggiatura: Emanuel Schlechter, Tadeusz Wittlin. Collaborazione alla sceneggiatura: Janina Cękalska, Antoni Bohdziewicz, Konstanty Ildefons Gałczyński. Coreografia: Tacjana Wysocka. Danze speciali: Jan Ciepliński, Georg Groke. Scenografia: Jacek Rotmil, Stefan Norris. Pittura artistica: Józef Galewski. Costumi: Władysław Daszewski. Foto pubblicitarie: Stephot. Direttore della fotografia: Aleksander Suchcicki. Assistente alla regia: Ludwik Perski. Atelier e laboratorio: Falanga. Suono: Stanisław Urbaniak. Registrato con il sistema Tobis-Klangfilm. Distribuzione: Super-film Warszawa, Bezet-film Kraków. Direttore di produzione: Stanisław Szebego. Produzione: Spółdzielnia Autorów Filmowych.

Interpreti: Hanna Karwowska (Teresa Sikorzanka), Eugeniusz Bodo (Zygmunt Modecki), Jadwiga Andrzejewska (Linka Kloskówna), Józef Węgrzyn (Dubenko, dirigente del corpo di ballo), Jacek Woszczerowicz (Eryk Śroboszcz, mago), Jan Kreczmar (Dwierycz), Olgierd Skirgiełło-Jacewicz (Radziszewski), Józef Kondrat (Sikora, padre di Teresa), Helena Buczyńska (Sikorowa, madre di Teresa), Saturnin Butkiewicz (Krupka, proprietario del ristorante), Pelagia Relewicz-Ziemińska (governante), Jerzy Sulima-Jaszczołt (Fraczek, dirigente del corpo di ballo), Nina Dziekanowska (Stefa), Janina Janecka (Basia), Mieczysława Ćwiklińska (zia di Teresa), Corpo di ballo di Tacjana Wysocka e le soliste Hanna Lebedowicz e Janina Smoszevska. Durata: 94'

Il film è interamente reperibile su YouTube.

# The Living Room

## Racconto di una performance

Giulia Vaudagna

«O uomo! Viaggia da te stesso in te stesso,  
che da simile viaggio la terra diventa purissimo oro».  
*Mawlānā Jalāl al-Dīn Rūmī*<sup>1</sup>

Non si va a teatro, per vedere *The Living Room*.<sup>2</sup> Che ci si trovi in un palazzo nel centro storico di Genova, al piano superiore del casale di Vallicelle o in una stanzetta di una vecchia fonderia adibita a spazio d'arte, si viene accolti in un luogo che ha il sapore della quotidianità: divani, seggiole, cuscini sono disposti in modo tale che chi osserva il lavoro si senta ricevuto non tanto in un luogo di spettacolo, quanto in un ambiente familiare. A chi partecipa all'evento, solitamente non più di una trentina di persone, viene richiesto di portare cibi o bevande da condividere.

A riceverci in questo luogo di incontro sono gli attuanti stessi: offrono tè e tisane, frutta, caffè, e la stanza inizia a riempirsi delle voci dei presenti, degli sguardi dubbiosi o curiosi di coloro che incontrano per la prima volta il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e dei saluti e degli abbracci tra coloro i quali per ricerca o per passione ne seguono da tempo il lavoro e si ritrovano in occasione dell'evento.

Dopo un poco uno dei membri del team (Philip Salata), seduto su una panca di legno, dà inizio senza preavviso a un canto, dapprima flebile, delicato, poi sempre più intenso grazie alla risposta del gruppo. Il brusio nella stanza si arresta, tutti ora osservano gli attuanti che intonano il canto in creolo e si muovono nello spazio incontrandosi a coppie, come in una danza.

Questa prima fase della performance che, come un prologo, ha la funzione di introdurre l'azione drammatica vera e propria, prosegue con Thomas Richards che, muovendosi nella stanza, quasi danzando, e parlando come se stesse celebrando un rito, dà inizio a un canto dell'etnia yoruba il cui ritmo vigoroso è scandito dagli altri due uomini del gruppo (Salata e Chevelle) che, uno di fronte all'altro, battono le mani. Cambia il ritmo del canto e, in dissolvenza, gli attuanti assumono un'altra

<sup>1</sup> Rūmī, *Poesie Mistiche*, a cura di Alessandro Bausani, Rizzoli, Milano 2010. I versi sono estratti da *Viaggio*, p. 107.

<sup>2</sup> Faccio riferimento alla performance mostrata l'8 luglio 2011 a Le Mans, in occasione della permanenza del Workcenter alla Fonderie. Cfr. <<http://www.lafonderie.fr/spip.php?rubrique9>>.

posizione: ora Richards è il perno di una danza circolare che vede alla sua destra, come le due lancette di un orologio, gli altri due uomini, che continuano a scandire il ritmo battendo le mani, e alla sua sinistra le tre donne.

Ancora un canto yoruba, poi il gruppo si ferma e Benoit, raggiunto il centro della stanza, in tono deciso si rivolge a Richards e ripete cantando il *loghion* 59 del *Vangelo secondo Tommaso*, come fosse un monito:

Look after the living as long as you are alive  
Lest you die and seek to see him and be unable to do so.<sup>3</sup>

Ora Richards, Salata e Chevelle iniziano a ripetere due sillabe (*ah - hi*), poi su questo suono, che è come un respiro ritmato, Richards dà inizio a qualcosa di molto simile alla ripetizione di un mantra (il suono è prima un *hamma hamma*, poi un *dada o dani*), e così continua il canto, che ha il tono di un racconto e di una riflessione. Le donne entrano in scena con un canto profondo, raggiungendo il centro della stanza a passi svelti e decisi, in atteggiamento che si direbbe minaccioso, e irrompono nel racconto dell'uomo, il quale si immobilizza per poi riprendere confrontandosi direttamente con una delle due donne. Sembra porre alla donna quesiti; lei risponde con gesti plastici, battendosi velocemente e con forza le mani sul petto e sulle cosce. Poco dopo l'uomo si riferisce a lei chiamandola "Madre" e l'azione si sviluppa attorno a un estratto dal vangelo di Sri Ramakrishna che narra di uomini e di aquiloni, della gioia della Madre che osserva alcuni di essi liberarsi e volare via.

Ora le donne riprendono il canto minaccioso e gutturale, Richards è steso a terra al centro dello spazio e alterna suoni di dolore e di piacere che sembrano ripercorrere i moti dell'animo che si susseguono nella vita di un uomo.

Ah, said the old man,  
Ah, said the child,  
Ah, said the lover.  
Ah, said the mother, crying, laughing, crying, laughing.

A questo punto si interrompe quel suono simile a un respiro che scandiva il ritmo dell'azione e si placa anche il canto delle donne: Chevelle e Salata sono in piedi l'uno accanto all'altro, Hebrail, in piedi anche lei, si trova sul lato opposto della stanza, mentre Salas/Madre si è ora seduta a gambe incrociate dietro l'uomo disteso, che appoggia la testa sulle sue caviglie. Accanto a lui Cécile Richards è seduta sul pavimento a testa china, i lunghi capelli le coprono il viso, si direbbe

<sup>3</sup> «Guardate il Vivente mentre siete vivi, affinché non moriate e cerciate di vederlo senza riuscirci». In italiano cfr. *Vangelo secondo Tommaso*, Introduzione, traduzione e commento di Matteo Grosso, Carocci, Roma 2011.

disinteressata a ciò che sta accadendo vicino a lei. Sentiamo soltanto la voce di Richards che prosegue con un testo scritto da lui stesso continuando ad alternare manifestazioni di dolore, gioia e piacere. La donna seduta accanto al protagonista alza lo sguardo e si rivolge a lui in tono quasi di scherno:

Now you remember, as if it really happened.  
Where is he, is he in your left hand?

Sembra avere qualcosa nella mano destra, la pone nella mano sinistra dell'uomo, emettendo un suono che ricorda il vagito di un bambino, poi si alza e, con tono imperioso, continua con il testo. D'un tratto si immobilizza, come fosse di fronte a una visione, con voce tremante che si direbbe risuonarle nello stomaco ripete: «Oh Dieu, I see you!» più volte, come davanti a un'epifania. Poi torna in sé e afferma:

When Sun and Moon  
Are joined together,  
Indivisible and fireproof,  
An everlasting splendor occurs.

La donna gioisce, poi, proseguendo con il testo che risuona di riferimenti all'unità originaria, si avvicina nuovamente all'uomo, componendo una danza svolta tutto attorno a lui per piegarsi su di lui e posargli la lampada all'altezza del cuore.

Fire is the Fiery Water,  
In which the Moon and Sun are cremated.<sup>4</sup>

A questo punto il volto della donna cambia, si corruccia, la sua voce diventa profondissima, un suono vibrante di dolore riempie la stanza, lei continua a danzare con la lampada in mano, poi la avvicina al pube e il dolore diventa piacere. Lei si avvicina un'altra donna (Hebrail) in modo provocante e l'immagine diventa quella di una unione sessuale ma anche di ermafroditismo, o meglio di una originaria indifferenziazione tra maschile e femminile. Quest'immagine è seguita da un'altra altrettanto potente, una donna in vestaglia si dirige verso un tavolino, prende una tazza di latte caldo e muovendo la bocca come si fa quando si sta per dare la pappa a un bambino la porge all'uomo che, nel silenzio, inizia a bere. Qualche secondo concesso al silenzio, è seguito da un nuovo canto, guidato da Chevelle che introduce una nuova fase della vicenda, in cui l'uomo (Richards) deve confrontarsi con alcuni antagonisti.

La nuova azione ricrea immediatamente una forte tensione. Teresa Salas è seduta sul pavimento a gambe incrociate e con la potenza di un tuono inizia a profferire un altro *loghion* del *Vangelo di Tommaso*:

<sup>4</sup> Credo che questi frammenti, pronunciati da Cécile Berthe, possano essere tratti da un testo alchemico del XVIII secolo, dal titolo *Hermaphroditisches Sonn - und Monds-Kind*.

Men possibly think  
that I have come to throw peace upon the world.  
And they do not know that, I have come to throw divisions upon the earth.<sup>5</sup> [...]

Salata e Chevelle determinano il ritmo dell'azione con la voce (*hi hia-hi/hi hia-hi*), sembrano giovani guerrieri. Teresa/la Madre si sposta verso il centro dello spazio e con decisi movimenti delle braccia determina una divisione tra gli altri componenti del gruppo.

A questo punto viene raggiunto il climax dell'azione: il ritmo determinato dalle voci dei ragazzi accelera, le ragazze gesticolano con aggressività e gridano con voce stridula come per incitare alla lotta. Ora un giovane (Salata) si avvicina in atteggiamento di sfida all'uomo adulto (Richards), lo spazio si carica di una tensione fortissima, che sfocia in una violenta lotta tra i due, tra padre e figlio, tra uomo e uomo, tra giovane vecchio, tra due parti di sé. Nella stanza continuano a rimbombare le grida acute delle donne e i respiri sincopati degli uomini, finché il ritmo rallenta, la battaglia ha fine, la tensione inizia a placarsi.

Salas ripete ora il *loghion*, mentre Richards si sovrappone a lei come una seconda voce pronunciando lo stesso testo. Alla fine della ripetizione gli altri due uomini del gruppo si portano saltellando verso il centro dello spazio, poi, sempre a piccoli saltelli, iniziano a disegnare un cerchio mentre riprendono a dare ritmo all'azione, questa volta con un canto energico ma non minaccioso, che rallenta e diminuisce di volume nel momento in cui una donna giovane (Salas), con voce squillante e quasi tremante inizia a parlare al suo amato, con le parole di un magnifico canto dei Bauls del Bengala:

The lotus of the heart  
blooms far from here  
mysterious  
hidden by time's ages.  
It is this that has made a slave of You  
and of me also, my Adored One!

A questo punto Richards le toglie un appuntito fermaglio dai capelli, che le cadono sulle spalle e sul viso, e la donna inizia a camminare gobba, zoppicante come un'anziana ormai senza forze, poi cade a terra seduta ma il suo corpo non trova quiete, è tesissimo e tremante.

Il tono cambia drasticamente, ora è sofferente, la voce di Salas non è più quella di una ragazza, ma di una vecchia, è ancora tremante ma il suo tono è molto più basso

<sup>5</sup> Grosso: «Forse gli uomini pensano che io sia venuto a gettare pace nel mondo; ed essi non sanno che è la divisione che sono venuto a gettare sulla terra: fuoco, spada e guerra».

e profondo. Ciò che sentiamo ora è il testo di un altro canto dei Bauls in cui il corpo ormai vicino alla morte viene associato a una casa in decadenza, al termine del quale la vecchia si rialza e inizia saltellare di gioia, a fare giravolte facendo svolazzare la gonna: ora vediamo una bambina che gioca in un prato e ride spensierata. La tensione è molto forte, quasi si potessero ancora sentire i gemiti di dolore dell'anziana donna sovrapporsi alle gioiose risatine della bimba: il canto che segue è dolce, leggero, la voce cristallina di Cécile Richards, che entra avvicinandosi al centro dello spazio, sembra voler concedere un poco di tempo, un momento di calma.

Alla fine del canto è ancora Cécile Richards a tenere la parola e si rivolge a Richards con l'atteggiamento di chi offre un consiglio sincero. La sua voce ha ora un calore materno:

Become as a child, become deaf, become blind!  
Then you will succeed in finding the desert.<sup>6</sup>

Il protagonista appare confuso, guarda la donna come incapace di reagire. Il silenzio dura alcuni secondi, poi la donna, che stava per allontanarsi, si volta di scatto e seccamente lo ammonisce: «Ehi, are you still sleeping, wake up you fool!».

Questa frase sembra la chiave di volta della storia: è a questo punto che finalmente comincia un viaggio. I due ragazzi danno inizio a un canto vivo, festoso, mentre l'uomo, prima quasi intontito, si risveglia e si sovrappone al canto dei giovani con un altro canto altrettanto energico, in lingua yoruba. In questa giocosa atmosfera di rinascita, all'uomo viene portato un vecchio zaino di pelle, dal quale estrae un paio di scarponi usurati: li indossa, poi si mette lo zaino in spalla e danzando si muove nello spazio, fino a trovarsi di fronte alla donna con la vestaglia. A questo punto, con movenze rituali, la donna mette al collo di Richards una collanina colorata: si tratta di un momento di iniziazione, infatti nell'uomo qualcosa cambia ed è finalmente pronto a partire.

Il canto dei giovani va lentamente scemando, Thomas si avvicina al tavolo, si siede sulla panca e inizia a pronunciare il *loghion* 75 del *Vangelo di Tommaso*:

Many are around the opening and no one is in the well.  
Many are standing by the door, but the solitary are the ones  
who will enter the wedding chamber.<sup>7</sup>

Il testo viene ripetuto una seconda volta, mentre Richards estrae dallo zaino un fagotto rosso da cui srotola uno strumento musicale ricavato da una zucca fatta essiccare, detto *açon* o *calebasse*, la cui forma ricorda al contempo il sesso maschi-

<sup>6</sup> Se non erro questi versi provengono da una composizione del XIV secolo attribuita al mistico tedesco Meister Eckhart, dal titolo *Granum sinapis de divinitate pulcherrima*.

<sup>7</sup> Grosso: «Molti aspettano sulla porta, ma sono i solitari che entreranno nella camera nuziale».

le e quello femminile. L'uomo dà inizio a un racconto, parla di un maestro, di un asse di luce, del Vivente. Quando il racconto si interrompe, ha inizio un nuovo canto guidato da Cécile Richards, tenue, soave, dal suono molto leggero.

Dal lato opposto della stanza un'altra donna (Hebrail) inizia un canto per Ogou, un magnifico canto creolo, ma ora il tono è aspro, la voce è bassa, profonda, in contrasto con quella di Cécile Richards.

Mentre canta, la donna dà indicazione ai due giovani uomini con cenni delle mani affinché posizionino al centro dello spazio la panca e il tavolo. Si mette a cavallo della panca, a volte inarca la schiena verso il legno con i pugni alla testa, poi si rialza là dove il canto si fa più acuto e punta il dito al cielo, come a rivendicare una promessa non mantenuta, un'offesa subita. Sentiamo la donna ripetere «C'est pas vrai», contrariata, una risata amara, mentre scuote il dito verso il cielo.

Si avvicina Richards, che si unisce al canto aumentandone l'intensità e la potenza e accompagnandolo con il suono del *calebasse*. La donna si alza, prende un grosso coltello, poi si accosta all'uomo con aria di sfida: i due incrociano le braccia, tese verso l'alto, mentre l'uno stringe nella mano la zucca, l'altra stringe il coltello; si muovono lentamente, con andamento di danza.

Il canto prosegue e vediamo l'uomo seduto sulla panca, che ora è un cavallo: Salata e Chevelle nitriscono e scalciano, sono il destriero di Richards, mentre le donne seguono il cavaliere che procede nello spazio a gambe divaricate sulla panca/cavallo, tenendo in alto la zucca e scuotendola di tanto in tanto. La figurazione è intensissima, un'allegoria che quasi squarcia la realtà. Vediamo al contempo l'uomo che, dopo avere affrontato molte situazioni di conflitto, finalmente assume il controllo e diventa guida del proprio viaggio, seguito dagli aiutanti e dagli antagonisti incontrati sul suo cammino, e Richards, timoniere del Workcenter, accompagnato dal suo gruppo nel percorso di ricerca costante che è il cuore del lavoro.

Il corteo si ferma e anche il canto giunge al termine.

I tre uomini si siedono uno accanto all'altro sulla panca, i loro sguardi sono smarriti, perfino comici, sembrano confusi per quanto è accaduto. Nel silenzio la donna con il coltello si avvicina ai tre, cede il coltello a Richards, poi si volta e si allontana, facendo cenno alle altre di seguirla. Gli uomini continuano a sembrare sperduti, come se faticassero a credere a ciò che hanno appena visto. Poi Richards fa partire un canto di gioia, mentre i suoi giovani compagni cantano come per celebrare la conquista delle loro innamorate o una vittoria. I tre si alzano, i giovani seguono Richards e rispondono al canto come ragazzini entusiasti di ascoltare il racconto straordinario di un padre al ritorno da un lungo viaggio.

Mentre i tre uomini proseguono nel loro canto, una donna (C. Richards) si avvicina, recando una torta di compleanno con le candeline accese. Nel momento in cui Richards soffia sulle candeline, il canto si affievolisce e sentiamo un rumore di sonagli provenire da un angolo della stanza. Ora Richards è seduto sulla panca, davanti a lui un tavolino basso in legno, sul quale è stata appoggiata la torta di compleanno; il rumore di sonagli si fa sempre più vicino: all'uomo si avvicina una

strana creatura dall'aspetto favoloso, un uccello dalle parvenze mitiche. Teresa Salas, l'uccello, indossa un vestito dai bordi colorati, ha sonagli alle caviglie e i capelli raccolti sulla sommità della testa con nastri a formare una colonnina variopinta. La creatura si rivolge all'uomo, gli parla di sonno, di risveglio, di incontro:

An invisible bird flies over,  
but casts a quick shadow.

A man sleeps heavily,  
though something blazes in him like the sun,  
like a magnificent fringe sewn up under the hem.

[...]

Nel pronunciare questi testi, riadattati a partire da alcune poesie del mistico sufi del XIII secolo Mawlānā Jalāl al-Dīn Rūmī, la donna emette il verso che si direbbe di un uccello tropicale, a ben guardarla ha le movenze eleganti di un pavone. Inizia a guardare incuriosita la torta, si china sul tavolo per beccarla, poi si rivolge nuovamente all'uomo seduto, per ammonirlo:

When the ocean comes to you as a lover,  
marry, at once, quickly!

Quindi l'uccello si allontana, muovendosi a scatti e continuando a far risuonare nella stanza i suoi sonagli.

Un lungo silenzio è seguito da un canto: le donne sono al centro della stanza, si muovono in cerchio e si producono in una danza di inchini plastici, piegandosi ripetutamente prima sul lato destro poi sul sinistro e proseguendo in un girotondo ritmato. Alle voci delle ragazze si sovrappongono ora quelle degli uomini, che si muovono lentamente nello spazio. Ciò a cui assistiamo ha l'aspetto di un rituale, in cui riemerge quella dialettica tra maschile e femminile che costella tutto l'arco della performance. Mentre le donne proseguono nella loro danza, uno degli uomini, Salata, gonfia un palloncino giallo, poi, tenendolo in mano, si accovaccia e inizia a saltellare accanto agli altri due uomini, sussurrando parole che dapprima non riusciamo a distinguere.

La fine di questa azione è piuttosto brusca: il canto si interrompe, il giovane si alza, tende verso l'alto il braccio destro e nella mano continua a stringere il palloncino giallo. Come se avesse appena avuto un'illuminazione, come se avesse inteso pienamente qualcosa per la prima volta, ripete ad alta voce ciò che poco prima stava sussurrando. Nelle parole secche e sicure di Salata di nuovo risuonano riferimenti a un'unità originaria, a una totalità a cui il "saggio" dovrebbe cercare di ritornare. Poi Salata lascia andare il palloncino, che si sgonfia in aria, mentre Richards dà inizio a un nuovo canto carico di energia, il cui ritmo galvanizzante è sostenuto dal battito delle mani di tutto il gruppo.

A questo canto, che è come un'esplosione di gioia, ne seguono altri due, ma molto più lenti, riflessivi, le voci sono più basse e profonde: è Richards a guidarli entrambi, come se l'uomo che ha compiuto il viaggio stesse ripercorrendo la propria esperienza insieme ai compagni con i quali l'ha condivisa. Al termine di questi canti segue un lungo silenzio, poi ne parte un altro, questa volta guidato da Cécile Richards. Mentre ancora nella stanza risuona la voce limpida e tagliente della donna, Richards si siede sulla panca di fronte al tavolino e inizia a tagliare la torta distribuendola ai presenti.

Quando quest'ultimo canto, guidato da Cécile Richards, termina, la tensione nell'aria resta palpabile. Gli astanti restano in silenzio, sui loro volti si disegnano le emozioni più diverse: c'è chi inizia a guardarsi intorno dubbioso, per tentare di cogliere negli sguardi altrui un segnale che confermi che la *performance* è finita, chi guarda gli attuanti con stupore, chi con meraviglia, chi corrusca il volto perché non ha capito o crede di non aver capito, chi sorride perché conosceva il lavoro o semplicemente perché gode del valore di ciò a cui ha appena assistito. La *Living Room* è viva e brulica delle sensazioni più disparate.

Alcuni tra gli attuanti cominciano a offrire pezzetti di frutta e dolcetti, nel silenzio, che inizia ora a essere rotto dai primi brusii; si sente il suono dell'acqua calda che viene versata nelle tazze per il tè e le tisane. Qualcuno si fa coraggio, si alza e si avvicina alla tavola imbandita, la tensione di ognuno lentamente si dipana, si inizia a mangiare, bere, a chiacchierare con il vicino, a confrontarsi, a conoscersi, a domandare: l'esperienza chiamata *The Living Room* non è finita con la fine della *performance*, piuttosto è fluita in un momento di ritrovo, un'occasione per incontrare altri esseri umani, questa volta i cosiddetti spettatori.

# Essere visto e vedere

## Dal tema all'estetica omosessuale nel dramma

Antonio Pizzo

### 1. Introduzione

Il 23 gennaio 2009 il quotidiano inglese «The Independent», pubblicò una classifica dei 10 migliori film gay redatta da Philip Hensher, scrittore molto influente nella comunità LGBT britannica. La classifica era nata in occasione dell'uscita nelle sale di *Milk* di Gus van Sant, un film a tematica gay per il grande pubblico che evitava i topos classici quali le sofferenze della condizione omosessuale o la tragedia dell'Aids, e mostrava una orgogliosa ed eroica volontà di affermazione dei diritti civili. Non è difficile imbattersi in elenchi o classifiche dei migliori film declinate secondo i generi (commedia, horror, guerra, ecc.). Basta una semplice ricerca sul web e queste liste appaiono numerose, fornite da riviste, stilate da critici autorevoli, oppure generate dai voti degli spettatori. Ben venga quindi la classifica anche della cinematografia omosessuale intesa come genere. Ma non possiamo non domandarci quali siano i tratti caratteristici di questo cosiddetto genere.

Un film romantico non è immaginabile senza una storia d'amore, così come un giallo senza l'indagine su un crimine. Se, in un ipotetico elenco dei film comici, poniamo, ad esempio, *Frankenstein Junior* (1974) al primo posto e *Ghostbusters* (1984) al secondo, non stiamo fornendo un giudizio sulla qualità filmica in assoluto (o almeno non solo), ma stiamo valutando l'aderenza dell'opera a un insieme di codici che definiscono il genere. Dire che, tra i film horror, *L'esorcista* (1973) viene prima di *Shining* (1980) non vuol dire, ad esempio, che Friedkin è un regista migliore di Kubrick.<sup>1</sup> Per esempio, la classifica del «The Independent» pone al primo posto *Brokeback Mountain* di Ang Lee (2005), al quarto *La Cage Aux Folles* di Edouard Molinaro (1978), e solo al nono *Morte a Venezia* di Luchino Visconti (1971). È evidente che la classifica non sta valutando la qualità filmica assoluta delle opere, bensì la loro capacità di aderire a codici specifici di un genere. Per il cinema gay, tuttavia, la questione si mostra subito più articolata, sia perché sarebbe probabilmente più corretto discutere di cinema LGBT o anche di cinema queer, sia perché l'omosessualità dei personaggi rappresentati entra in relazione con la cultura omosessuale dell'autore e con l'utilizzo di codici e temi specifici.

<sup>1</sup> L'esempio è tratto dalla classifica del cento migliori film horror compilata da «Time Out», <http://www.timeout.com/london/film/best-horror-films>.

Proviamo, ad esempio, a chiederci quale di questi due film è “gay”, *Philadelphia* (1993) diretto da Jonathan Demme, o *Moulin Rouge* (2001) di Baz Luhrmann? La domanda è volutamente provocatoria e forse speciosa, ma ci è suggerita dall’analoga questione posta da Carl Miller in apertura al suo saggio sul teatro gay; «quanto è gay *Cats*?». L’autore notava che il famoso musical era prodotto da un gay, aveva un attore protagonista gay (John Partridge) e una delle sue canzoni è tratta da una poesia d’amore che T.S. Eliot aveva dedicato a un ragazzo.<sup>2</sup> Come si vede, la domanda apre la discussione su questioni importanti, perché il termine “gay” non può essere direttamente ricondotto a una modalità narrativa o a un tipo di effetto drammatico come “comico” o “paura”, bensì a un più complesso insieme di caratteristiche. Eppure la presenza di *top ten* come quella che abbiamo ricordato deriva dalla coscienza che possa esserci un qualche interesse nel chiedersi quale di due film, o di due opere teatrali, o di due dipinti, oppure di due poesie, sia “più gay”.

## 2. Cinema e teatro come un “termometro” della libertà e dei diritti degli omosessuali

Se le storie narrate al teatro e al cinema hanno dimostrato che la rappresentazione di gay e lesbiche è stata continua per tutto il ventesimo secolo, bisogna attendere fino agli anni Sessanta affinché si affermi la tematica gay come ora la conosciamo. Nella storia del cinema ricordiamo *Victim*, un film inglese del 1961 diretto da Basil Dearden e interpretato da un giovane ma già acclamato Dirk Bogarde.<sup>3</sup> È forse il primo film che afferma chiaramente che l’omosessualità non è una perversione, non una cosa da nascondere, ma un’identità da affermare. È anche il primo film a introdurre un omosessuale (l’avvocato) che corrisponde a tutti i canoni del maschio di classe medio-alta.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Carl Miller, *Stages of desire: gay theatre’s hidden history*, Cassell, London 1996, p. 15.

<sup>3</sup> *Victim* narra di un avvocato londinese di successo, Melvin Farr interpretato da Bogarde. Anche se, in apparenza, felicemente sposato, in realtà è gay. Farr è disperatamente attratto da Barrett, un giovane con il quale intrattiene una relazione affettiva mai diventata sessuale. Farr sospetta delle intenzioni del ragazzo e resiste temendo un possibile ricatto. In verità è lo stesso Barret ad essere vittima di un ricatto e si suiciderà impiccandosi in una cella di polizia. Poco dopo Farr riceve una telefonata dallo stesso ricattatore che minacciava Barret. Alcune foto ritenute compromettenti potrebbero essere rivelate. Anche se il suo matrimonio e la sua carriera sono in pericolo, Farr accetta di aiutare la polizia e testimonia contro il ricattatore, già altre volte implicato in minacce a uomini gay. Farr rivela tutto alla moglie che decide di essergli solidale e sostenerlo.

<sup>4</sup> Il rapporto tra cinema e tematica omosessuale è stato più volte oggetto di indagine in numerosi studi; qui ricordiamo, quale capostipite, l’importante analisi della rappresentazione dei gay nel cinema, dalle origini agli anni ottanta, e fondamentale punto di partenza per la discussione sulla cultura gay, Vito Russo, *Lo schermo velato*, Costa & Nolan, Genova 1984; in particolare, per quanto riguarda *Victim*, cfr. pp. 160-161. Per una filmografia e bibliografia più aggiornata cfr. Steven Paul Davies, *Out at the movies: a history of gay cinema*, Kamera Books, Harpenden 2008. La produzione

Per il teatro la questione non è molto diversa anche se ovviamente più ampia e storicamente complessa. Le opere teatrali hanno da lungo tempo contenuto numerosi esempi di personaggi gay o riferimenti comprensibili per un pubblico culturalmente preparato. Quando Miller scrive «la storia d'amore tra teatro e omosessualità non è di quelle semplici», intende che nell'arco dei secoli i due ambiti si intrecciano senza soluzione di continuità, mescolando comportamenti sociali, riflessioni identitarie, pulsioni anticonformiste, e così via.<sup>5</sup> In sintesi, l'evento sociale del teatro si fonde con gli stili, i temi e le poetiche delle opere d'arte.

Non è questa la sede per discutere sulla rappresentazione delle relazioni affettive omosessuali nei quasi tre millenni di drammaturgia. Lasciamo, quindi, da parte esempi classici come l'amore del re per il suo protetto Gaveston in *Edward II* (1594) di Christopher Marlowe. Limitiamo il nostro discorso ai tempi in cui il termine omosessualità iniziava a indicare un significato identitario simile a quello che ha oggi, e in cui la presenza di allusioni, accenni e altri ammiccamenti era comune.<sup>6</sup> Partiamo dall'Ottocento e da un autore che quell'identità moderna ha contribuito a definire.<sup>7</sup> L'inesistente signor Bunbury inventato dal protagonista di *The Importance of Being Earnest* di Oscar Wilde, per giustificare i suoi rifiuti ai noiosi impegni sociali londinesi, dà luogo al termine "Bunburying" inteso come doppia vita, identità nascosta.<sup>8</sup> Prima Wilde e poi Noël Coward, hanno creato ed sfruttato un codice di segnali, allusioni e riferimenti interni alla cultura omosessuale, potendo così introdurre l'argomento senza affrontare direttamente le questioni politiche e sociali. Tuttavia riconosciamo che un momento cruciale è la messa in scena off-Broadway nel 1968 di *The Boys in the Band*, un'opera di Mart Crowley,

saggistica italiana non è molto consistente in questo campo e segnaliamo Pier Maria Bocchi, *Mondo queer: cinema e militanza gay*, Lindau, Torino 2005.

<sup>5</sup> Carl Miller, *Stages of desire: gay theatre's hidden history*, cit., p. 13.

<sup>6</sup> Non possiamo in questa sede discutere dei comportamenti sessuali e delle inclinazioni affettive nel corso dei secoli, per i quali rimandiamo alla sintesi proposta da Robert Aldrich, a cura di, *Gay Life and Culture: a World History*, Thames & Hudson, London 2006. Discorso a parte meriterebbero i luoghi comuni che abbondano sull'omosessualità nell'antica Grecia, la cui complessità emerge in due lavori fondamentali, pur se a tratti di opposte vedute: Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Rizzoli, Milano 1995; James Davidson, *The Greeks & Greek Love*, Orion, London 2007.

<sup>7</sup> Cfr. Graham Rob, *Sconosciuti. L'amore e la cultura omosessuale nell'Ottocento*, tr. it. Maria Baiocchi, Carocci, Roma 2005, in cui si riconosce una cultura omosessuale predata rispetto alle ipotesi di Michel Foucault, *La volontà di sapere*, in *Storia della sessualità*, vol. 1, tr. it. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 1978. Si veda anche il modo in cui Wilde avrebbe contribuito all'affermazione identitaria mediante il proprio processo giudiziario, Moe Meyer, *Under the Sign of Wilde. An archeology of posing*, in Moe Meyer, a cura di, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, London New York 1994.

<sup>8</sup> Cfr. Alan Sinfield, *Out on stage*, Yale University Press, New Haven and London 1999, p. 27.

poi film, diretto da William Friedkin nel 1970.<sup>9</sup> Si tratta di una tappa storica nella drammaturgia a tematica omosessuale e, benché sia stato criticato dalla comunità stessa (in particolare, per l'eccessiva drammaticità del finale) rimane un importante tentativo di discutere la condizione da una prospettiva interna.<sup>10</sup>

Possiamo quindi distinguere alcuni capostipiti in cui l'identità omosessuale è apertamente dichiarata ed è anche il tema principale della storia. Si tratta di capostipiti, perché in precedenza, fatte salve le dovute eccezioni, il riferimento all'omosessualità dei personaggi era "velato", oppure le figure erano marginali, cattivi e assassini, o comici e ridicoli, certo mai protagonisti. Eppure, si tratta di opere che segnano una svolta, anche perché riflettono i cambiamenti avvenuti nell'infinita lotta per i diritti civili. *Victims* e *The boys in the band* sono coevi di Stonewall, il momento in cui il movimento gay cominciò ad affermarsi negli Stati Uniti e poi nel mondo occidentale.<sup>11</sup>

Teatro, cinema e televisione, in modo più o meno esplicito, "registrano" la temperatura culturale e possono essere letti come misuratori sul tema della discriminazione contro gli omosessuali. Analizzare la produzione culturale a tematica gay è dunque importante perché è come fare un'indagine, un censimento sulla rappresentazione degli omosessuali che per di più ci informa sul nostro livello di democrazia.<sup>12</sup> Si tratta di una prospettiva culturale e nella quale i soli strumenti disciplinari (es.: analisi del film, drammaturgia, semiotica della performance) si rivelano meno efficaci rispetto a una più ampia riflessione storica, politica e sociologica.

<sup>9</sup> Il film è uscito in Italia con il titolo *Festa per il compleanno del caro amico Harold*. Si festeggia il compleanno di Harold e i suoi amici più cari, i ragazzi del gruppo, preparano una festa nell'appartamento di Michael. La festa procede benché Harold ritardi. La situazione si complica quando appare all'improvviso Alan, un vecchio amico etero di Michael il quale si scontra con un giovane prostituto/cowboy invitato come "regalo" per Harold. Alan si proclama eterosessuale negando il suo passato flirtare con altri uomini. Finalmente arriva Harold e la situazione si complica perché Alan, ormai già ubriaco, aggredisce il cowboy. Michael organizza un gioco in cui ognuno deve chiamare al telefono la persona della quale sono innamorati e quindi confessare i propri sentimenti. In verità, ciò servirebbe a costringere Alan a rivelare la propria omosessualità ma, a sorpresa, ha il risultato di mettere alla prova l'amicizia tra i membri del gruppo e soprattutto di ferire l'anfitrione e organizzatore del gioco.

<sup>10</sup> Alan Sinfield, *Out on stage*, cit., pp. 300-303.

<sup>11</sup> La rivolta di Stonewall fu una serie di manifestazioni spontanee e violente contro una retata della polizia che ebbe luogo all'alba del 28 giugno 1969, in un bar conosciuto come Stonewall Inn, nel quartiere newyorkese di Greenwich Village. Questa rivolta viene ricordata come la prima occasione, nella storia degli Stati Uniti, in cui la comunità omosessuale lottò contro il sistema che la perseguitava e contro il tacito consenso che le autorità davano a questi atteggiamenti discriminatori. Stonewall è riconosciuto come un momento catalizzatore del movimento moderno per i diritti civili della comunità LGBTQ ed è per questo che ogni anno si organizzano *gay pride* quasi in tutto il mondo intorno a quella stessa data.

<sup>12</sup> Restano comunque fondamentali le indagini sociologiche specifiche come il fondamentale studio di Marzio Barbagli e Asher Colombo, *Omosessuali moderni. Gay e lesbiche in Italia*, Il Mulino, Bologna 2007.

In altre parole, lavori pur fondamentali, come *Lo schermo velato* o *Out on stage*, che utilizzeremo ampiamente nelle pagine successive, sono apprezzabili come narrazioni specifiche dell'omosessualità ovvero? come riflessioni sul linguaggio e lo stile del cinema o del teatro.

### 3. *Eroi, esempi ed altre guide per l'omosessuale moderno*

L'identità sociale è anche un progetto di adattamento alla società, uno strumento per gestire la rete di relazioni, è costruita nel corso del tempo, non è innata. Qui ci riferiamo in particolare all'identità sociale, non quella sessuale. Per quest'ultima, infatti, bisogna come minimo nominare il dibattito tra coloro che credono che sia il risultato di una costruzione (costruttivisti) e coloro che credono che sia una condizione innata (essenzialisti). Ma fermiamoci solo al nostro ruolo sociale generico, quello che si definisce nel modo in cui ci comportiamo nella nostra famiglia, il nostro quartiere, il lavoro. Si tratta di un prodotto culturale che si modifica in relazione alla storia politica ed economica, ai cambiamenti culturali e di costume. Anche gli elementi morali della nostra identità come la solidarietà, la reciprocità, la giustizia, che appaiono così radicati e assoluti, sono pertinenti al modo in cui si trasformano in prassi e questa è soggetta alle condizioni specifiche in cui l'individuo vive e lavora. L'identità sociale non è stabilita intera e completa ma segue un percorso di conoscenza del mondo. Impariamo a definire ed esprimere la nostra identità sociale anche grazie all'arte, alla letteratura. La conoscenza è sempre stata una componente chiave del dramma. Aristotele nella *Poetica*, scrive: «Per questa ragione, infatti, si prova piacere nel vedere le immagini, perché accade che nel vederle si impari e si concluda con il ragionamento che cosa è ciascun oggetto, per esempio che “costui è quell'uomo?”». <sup>13</sup> Così per Aristotele il risultato finale dell'arte e del teatro, è quello di produrre conoscenza nel fruitore. <sup>14</sup> Pierluigi Donini spiega che «grazie al racconto ben costruito dal poeta si sarà capito *perché* le cose in quel caso sono andate così e *che* sono andate così conformemente a certe leggi *universali* della vita e dei comportamenti umani». <sup>15</sup> Questo è il risultato dell'imitazione/riproduzione delle azioni che accadono nell'opera, passando per la fruizione da parte del pubblico, sia mediante risorse puramente cognitive sia grazie alla componente emotiva. In altre parole, comprendiamo i processi deliberativi che governano le azioni del personaggio e sviluppiamo sentimenti di simpatia ed empatia con lui (la pietà e la paura). Tutto ciò, ponderato grazie alla nostra cultura ed educazione, permette di passare dai casi particolari a un insieme universale di considerazioni sul mondo, e così facendo, conosciamo il mondo e noi stessi.

<sup>13</sup> Aristotele, *Poetica* 1448b 15; citiamo dall'edizione tradotta e curata da Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 21.

<sup>14</sup> Pierluigi Donini, *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, cit., p. LXIII.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. LXVII.

Dunque, noi costruiamo la nostra conoscenza e, pertanto, la nostra identità anche tramite le rappresentazioni del mondo di cui siamo spettatori.

Possiamo dedurre che anche l'identità gay si costruisce grazie al modo in cui il teatro e il cinema presentano gli omosessuali. Questo è alla base di *Lo schermo velato*, in cui l'autore Vito Russo, a suo tempo uno dei più noti portavoce per i diritti degli omosessuali, sostiene che il modo in cui questi sono rappresentati influisce sul modo in cui gli omosessuali costruiscono la propria identità sociale. Questo perché Russo mirava in tutta evidenza a sottolineare l'importanza politica del cinema, del teatro e della televisione, perché non hanno solo un ruolo passivo (registrare), ma anche attivo (definire). Questo significa che il cinema e il teatro sono dialetticamente interessati alla storia personale degli individui. Quanti omosessuali hanno elaborato la propria identità sociale riferendosi alle rappresentazioni di personaggi omosessuali sul grande schermo? Quanto sono importanti sul nostro modo di essere film come *Maurice* di J. Ivory, *Querelle* di R.W. Fassbinder, *Torch Song Trilogy (Amici, complici, amanti)* di P. Bogart? La seduzione della rappresentazione, il suo effetto partecipativo di una storia gay ci emoziona ancor di più rispetto alla simpatia che proviamo per i personaggi eterosessuali che vediamo sullo schermo o sul palco, proprio perché non siamo abituati a queste narrazioni. Anche se tutto sembra più libero, anche se a Londra, Parigi, Madrid le leggi non discriminano gli omosessuali, viviamo ancora in un mondo fatto a immagine dell'essere eterosessuale che al teatro e al cinema propone per il novanta per cento della produzione storie d'amore tra un uomo e una donna. Quante volte abbiamo visto un film d'azione in cui un poliziotto, dopo aver arrestato l'assassino, torna a casa e trova ad attenderlo suo marito? Che le storie narrate siano principalmente eterosessuali è evidente perché non vi è alcuna necessità di promuovere *Mission Impossible* con l'etichetta "eterosessuale": è implicita.

Torniamo per un momento ad Aristotele quando scrive che la fruizione della tragedia è un'esperienza personale e intima. Sappiamo che per il filosofo la tragedia può raggiungere il proprio fine anche senza lo spettacolo. Notiamo che analizza gli effetti della tragedia quasi esclusivamente dal punto di vista della scrittura e non affronta gli effetti dello spettacolo. Non crede che questi effetti siano dovuti al rito sociale del pubblico raccolto in un teatro e non dipendono dalla fruizione collettiva: la tragedia è un'esperienza individuale. Esiste un'efficacia della mimesi a livello individuale, personale; un'esperienza soggettiva che produce conoscenza. Questa conoscenza non deriva da un insegnamento (ad esempio, il docente fornisce informazioni per lo studente che li memorizza), ma da un ragionamento indipendente e dal coinvolgimento emotivo: l'individuo vive in prima persona le azioni e gli eventi che accadono (anche solo con la lettura del testo) nella tragedia. Dunque la rappresentazione dell'omosessualità, mediante personaggi e azioni, induce nell'individuo educato, culturalmente e socialmente simile, e umanamente predisposto, un'esperienza che sarà in grado di riconoscere con il ragionamento e le emozioni. Così, un film omosessuale indurrà nell'individuo omosessuale

l'esperienza dell'omosessualità; in altre parole, egli si sentirà gay "in quel modo", come rappresentato, perché cercherà, mediante la cognizione, di dare un senso al comportamento e, utilizzando il suo patrimonio emozionale, di vivere intimamente eventi. Ma si tratta di emozioni eccezionali perché ancora eccezionali sono tali rappresentazioni in quei contesti.

#### 4. *Oltre la tematica*

Questo potrebbe già giustificare l'attenzione per quel particolare tipo di teatro o cinema che all'inizio del nostro discorso abbiamo definito "gay", poiché ci avallerebbe la ricerca e la misurazione degli effetti culturali rispetto a una questione importante come i diritti civili della comunità LGBTQ. Ma resta ancora aperta la domanda "quale film è più gay?".

Un vecchio stereotipo dice che gli eterosessuali fanno l'amore, i gay fanno sesso.<sup>16</sup> Al contrario, la parola gay non indica un atto sessuale, ma soprattutto un comportamento emotivo. Non si tratta di un attributo qualitativo ma qualcosa che è costitutivo della condotta dell'individuo. Come potremmo attribuirlo ad un prodotto, a un oggetto, a un testo? Spesso confondiamo la persona con l'oggetto, in altre parole, l'artista e il suo lavoro. Alan Sinfield dichiara fin dall'inizio della sua importante storia del teatro gay e lesbico del XX secolo, *Out on Stage*, che il suo obiettivo non è quello di decidere quale autore o attore sia gay. È attento invece alla rappresentazione, alla produzione e la circolazione delle idee, e alle immagini, nel senso delle possibili vite che creano.<sup>17</sup> La sua precisazione scaturisce dalla constatazione che il teatro è sempre stato associato all'omosessualità, ma in modo generico. Un saggio critico o una storia del teatro o del cinema non dovrebbe raccontare la sessualità degli artisti ma la rappresentazione della sessualità, «perché non c'è correlazione tra la (presunta) sessualità dello scrittore, regista o attore, e il modo in cui questi rappresentano l'omosessualità».<sup>18</sup> Quindi, secondo Sinfield, possiamo soprassedere su una definizione apriori di cosa significhi gay, e concentrarci sui temi che nell'opera vengono esplicitamente associati all'omosessualità.<sup>19</sup>

Tuttavia, se limitiamo la nostra analisi solo ai temi (l'opera che racconta di omosessualità o di personaggi gay) ci troviamo ad affrontare un altro problema. Vito Russo segnala che, in molti film prima degli anni Sessanta, già esistevano

<sup>16</sup> Vito Russo, *Lo schermo velato*, cit., p.165.

<sup>17</sup> Sinfield, *Out on Stage*, cit., pp. 3-4. La prospettiva di Sinfield è leggermente diversa da quella di Vito Russo soprattutto per la differenza tra il cinema, che è un'arte di massa, e il teatro, che è diventato un'arte per una élite culturale. Mentre Russo insiste su un percorso di *svelamento*, Sinfield vuole mostrare la persistenza delle immagini dell'omosessualità (concetti, metodi, clichés) e soprattutto come queste abbiano attivamente partecipato alla costruzione identitaria.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 4.

figure di omosessuali, anche se in modo sommerso (ad esempio, il personaggio del/della “Sissy”). A volte identifica personaggi gay in opere in cui non sono dichiarati come tali: Laurence Olivier nel ruolo di Marco Licinio Crasso in *Spartacus*, Stephen Boyd nel ruolo di Messala in *Ben Hur*. Altre volte si concentra su allusioni gay come l’infatuazione di Gustav von Aschenbach nella versione cinematografica di *Morte a Venezia* diretta da Visconti, o sulla frase che Rick dice al capitano Louis Renault alla fine di *Casablanca*? («Louis, credo che questo sia l’inizio di una bella amicizia»). Oppure nota come il film sia diventato un classico della cultura gay, anche solo per il travestimento o per evidenti ammiccamenti, come nel celebre *A qualcuno piace caldo* di Wilder, in cui i due protagonisti si travestono da (spacciano da donne pur di sfuggire alla mafia, e la rivelazione finale di uno dei due a un corteggiatore insistente («Ma io sono un uomo») suggerisce l’inizio di un rapporto di coppia omosessuale, sancito dalla fulminante battuta «Nessuno è perfetto». Per non concludere che qualsiasi opera in cui ci sia un personaggio (anche se presentato come malvagio, ridicolo, stupido) o si intraveda un’allusione (anche se discriminatoria e scorretta) omosessuale faccia parte acriticamente della filmografia gay, dobbiamo necessariamente introdurre una determinata quantità o qualità di questa “presenza”. Pertanto ci riferiremo ai termini *camp* e *queer* così come sono stati definiti negli studi culturali.

### 5. *Camp and Queer*

Da dove derivi la parola *camp* non è chiaro. Potrebbe venire dal francese gergale *se camper* cioè “campeggiare” in un determinato spazio e quindi “apparire o posare in modo esagerato”. La storia registra la prima apparizione ufficiale nel romanzo di Christopher Isherwood, *Il mondo di sera*.<sup>20</sup> Il termine inizia ad essere discusso a partire da un famoso articolo di Susan Sontag, *Note sul Camp* del 1964, in cui è definito come qualcosa di esoterico, un codice privato che segnala l’identità di piccoli gruppi urbani, per cui la sua discussione pubblica equivale già a un tradimento del concetto.<sup>21</sup> Come il titolo suggerisce, si tratta di brevi note in cui l’autrice sostiene che il *camp* è una data forma di estetismo, un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico; è neutrale rispetto al suo contenuto e non è politicamente attivo; contiene un grande elemento di artificio e vede tutto tra virgolette.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Cfr. Christopher Isherwood, *Il mondo di sera*, Sugar, Milano 1958; ed. originale inglese *The world in the Evening*, 1954. Per una comprensione storica del fenomeno *camp* si veda l’importante raccolta curata da Fabio Cleto, *Pop Camp*, Marcos y Marcos, Milano 2008.

<sup>21</sup> Il contributo appare come una serie di annotazioni numerate progressivamente nel volume di Susan Sontag, *Contro l’interpretazione*, tr. it. Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967.

<sup>22</sup> *Ivi*, le annotazioni nn. 1, 2, 7 e 10.

Le note tentano di raccontare un mondo che Sontag conosceva bene; quel mondo e quella cultura gay che avevano codificato le proprie caratteristiche, una visione del mondo, e che erano conosciuti come un codice popolare (nel senso che era costruito in una comunità) ma aristocratico (nel senso che era accessibile solo a coloro che lo sapevano leggere).<sup>23</sup> Come primo tentativo, quello della Sontag è ancora uno schizzo, una proposta. Nel corso degli anni, in parallelo con la costruzione di un movimento politico per i diritti LGBT, la considerazione di queste note è cambiata. Oggi l'importante raccolta curata da Moe Meyer, *Politics and Poetics of Camp* del 1994, inizia con: «Camp è politico e critico [...] Camp non è uno “stile” o “sensibilità”, come convenzionalmente accettato [...] Camp è politico; Camp può essere solo un discorso queer; Camp incarna precisamente una critica culturale queer».<sup>24</sup> Chiaro che i punti di partenza sono opposti a quelli di Sontag. Per Meyer, il camp non è un modo generico per essere estetizzante, teatrale, a volte effeminato. Esso è parte di una critica culturale; soprattutto, non può esistere senza la cultura queer. Il termine inglese queer significa letteralmente “strano” o “insolito”, ma l'uso nella comunità LGBT ne ha modificato la definizione e l'applicazione originale. Anche se è considerato controverso ed ha subito modifiche sostanziali nel corso del XX secolo, resta per molti una forma di auto-affermazione identitaria. Meyer:

L'uso della parola “queer” per descrivere ciò che è comunemente noto come “gay e lesbica” segna una sottile, continua, non ancora stabilizzata, ri-nominazione. È utilizzato da alcuni degli autori di questo libro per diversi motivi. Queer non indica il sesso biologico o il genere del soggetto. Ancor più importante, la parola indica una sfida ontologica alle filosofie dominanti di etichettatura, in particolare alla medicalizzazione del soggetto implicita nella parola “omosessuale”, ed è una sfida per categorie discrete di genere contenute nella frase disgiuntiva “gay e lesbica”». <sup>25</sup>

Il concetto scaturisce dalla riappropriazione di un termine, una volta usato in senso dispregiativo, forzandone la connotazione culturale fino a spingerla verso il codice bergiano. La cultura LGBTQ intendeva così respingere la tradizionale condanna borghese di anarchia sessuale. La critica, quindi, inizia dal linguaggio utilizzato. Se la cultura borghese è fondata sull'acquisizione e conservazione capitalista dei ruoli sociali, e se tra questi ruoli è fondamentale la divisione uomo/donna come cellula della società (la famiglia), allora questa divisione sessuale deve scomparire anche nel vocabolario. Il termine queer supera la divisione sessuale (ancora presente

<sup>23</sup> Sulla doppia natura del camp si veda «l'elitarismo di massa» individuato da Fabio Cleto e il ripensamento di Sontag come ironica spia camp che trafuga i segreti di una comunità, Fabio Cleto, *Intrigo internazionale*, in *Pop Camp*, cit., p. 514.

<sup>24</sup> Moe Meyer, *Introduction. Reclaiming the discourse of Camp*, in Moe Meyer, a cura di *The Politics and Poetics of Camp*, cit., p.1. Dello stesso autore cfr. *An Archeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality*, Macater Press, USA 2010.

<sup>25</sup> Moe Meyer, *Introduction...*, cit., pp. 1-2.

nell'opposizione uomo/donna, gay/lesbica) e tenta di definire un altro modello per la formazione della soggettività e dell'identità sociale. «Queer è una sfida ontologica che spiazzata le nozioni borghesi di "Io" come un unico, continuo e costante, mentre propone un concetto di "Io", come performativo, discontinuo, improvvisato e procedurale, costituito da atti ripetitivi e stilizzati». <sup>26</sup>

Chiaramente, qui il focus non è sulle scelte sessuali ma sull'identità sociale, e la questione omosessuale va ben oltre la selezione del partner e dell'inclinazione sessuale, ma riguarda il modo in cui vediamo il mondo e come vogliamo che il mondo ci veda. L'identità non è uno stato fisso ma un processo dinamico, una performance. Dunque discutere di teatro e cinema gay non riguarda la definizione di un genere (eterosessuale, bisessuale, lesbica, gay, ecc.) nel quale fissare l'identità di un individuo o di un personaggio. Il genere in se stesso non è stabile. Non è la condizione che esprime il comportamento bensì il contrario: è l'identità a essere formata dalla performance queer.

In questa nuova prospettiva, l'intero catalogo di azioni, eventi, comportamenti, prodotti, che mettono in pratica le strategie di rappresentazione sono camp: l'identità performativa queer si manifesta mediante atti e oggetti camp. Quindi, queer e camp sono inseparabili: «camp si riferisce alle strategie e alle tattiche della parodia queer». <sup>27</sup> Qui parodia non è intesa nel senso tradizionale, legata al comico e alla satira, bensì come manipolazione intertestuale di convenzioni diverse. È una specie di metalinguaggio che utilizza forme, codici e retoriche di varie forme d'arte. Il camp come parodia queer presuppone che ci sia un punto di vista, un'osservazione a distanza; vuol dire che esiste un originale e la sua parodia, un modo di vedere e di rappresentare il mondo che viene ri-progettato/ri-fatto dalla parodia. Se per Sontag il camp era una qualità posseduta dall'oggetto, la proposta di Meyer è contraria perché è sempre una maniera di leggere e scrivere, e pertanto ha origine da un "occhio camp". In altre parole, è un modo di vedere e quindi agire il mondo.

#### 6. *Analisi degli elementi gay*

Quindi la domanda «quanto è gay *Cats*?», o se lo è più *Philadelphia* o *Moulin Rouge*, appare per lo meno plausibile solo se separiamo il termine gay dai comportamenti sessuali e la loro rappresentazione, e la intendiamo più vicina al camp come prodotto di una cultura queer. Numerosi studi tentano di identificare la nascita e l'evoluzione di questa cultura in quanto prodotto dalla comunità omosessuale. Mentre possiamo affermare che è sempre esistito il sesso omosessuale, non possiamo dire lo stesso per la comunità perché da un punto di vista culturale la

<sup>26</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>27</sup> Ivi, p. 9.

questione resta aperta. Potremmo seguire l'indicazione di Foucault e parlare di omosessualità in senso moderno solo dopo il XIX secolo, perché fino a quel momento il termine "sodomita" descrive solo le attività e non l'identità.<sup>28</sup> Allo stesso modo, Moe Mayer sostiene che il processo di Oscar Wilde è stato il momento in cui la società ha certificato il passaggio del concetto giuridico di "sodomita" alla più complessa figura culturale di "omosessuale", che da quel momento inizia a comprendere non solo gli atti sessuali, ma un insieme di atteggiamenti, comportamenti, stili, immagini, gusti.<sup>29</sup> D'altro canto, Rob Graham afferma l'esistenza di una cultura gay matura e sofisticata, libera e orgogliosa, anche prima della fine del XIX secolo.<sup>30</sup> George Chauncey, in un classico della storiografia gay, esamina in dettaglio la vita sociale a New York dal 1890-1940, e mette in evidenza come, alla fine del secolo scorso, erano spesso considerati gay coloro che *si comportavano* come tali e non quelli che facevano sesso con gli uomini.<sup>31</sup> In una società in cui i ruoli sociali erano chiari definiti, il genere era principalmente un attributo del comportamento (come vestirsi, come parlare, cosa dire di se stessi e come presentarsi) piuttosto che una conseguenza degli atti sessuali. Pertanto, poteva accadere che un uomo effeminato, ancorché vergine, potesse essere considerato più gay di un muscoloso marinaio che il sabato sera usciva con la sua fidanzata e gli altri giorni aveva un amante uomo con cui andava al bar e poi a fare sesso.

Qualsiasi prospettiva si utilizzi per definire la nascita della cultura gay, tuttavia non c'è dubbio che sin dagli anni Sessanta esista una comunità culturale che ha condiviso gusti, comportamenti e socialità. Dunque, la domanda dalla quale siamo partiti ha senso solo se si intende misurare il grado di aderenza a questa cultura. E ciò non può essere fatto secondo un criterio binario, ma solo analogico di continuità. Più o meno la stessa operazione ha realizzato il rapporto Kinsey sul sesso degli Stati Uniti. Non chiese «Sei un omosessuale o eterosessuale?», bensì classificava i comportamenti su una scala che andava da esclusivamente eterosessuale a esclusivamente omosessuale con una serie di valori intermedi. Anche la produzione culturale non può essere classificata in base a un'opposizione *straight/gay*, ma secondo la maggiore o minore presenza di elementi della cultura gay.

Quand'ecco che emerge un'altra domanda: quali sono questi elementi? Come riconoscerli? Laurence Senelick, in un articolo su un gruppo di teatro apertamente gay nella Repubblica di Weimar, si chiede se siano stati i temi, i personaggi gay

<sup>28</sup> Michel Foucault: «La sodomia – quella degli antichi diritti, civile o canonico – era una tipologia particolare di atti vietati; il loro autore ne era soltanto il soggetto giuridico. L'omosessuale del XIX secolo, invece, è diventato un personaggio: un passato, una storia, ed un'infanzia, un carattere, una forma di vita», *La volontà di sapere*, cit., p. 42.

<sup>29</sup> Cfr. Moe Meyer, *The Signifying Invert*, in *An Archeology of Posing...*, cit., pp. 53-71.

<sup>30</sup> Cfr. Robb Graham, *Sconosciuti...*, cit.

<sup>31</sup> Cfr. George Chauncey, *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World 1890-1940*, Basic Books, New York 1994.

oppure altre caratteristiche a renderlo appetibile a un pubblico gay, giungendo alla domanda: si trattò di un teatro con “sensibilità” gay o più in generale di proporre opere nelle quali esisteva un’atmosfera omoerotica?<sup>32</sup>

In questa sede non spingiamo oltre la discussione e supponiamo – in via preliminare – che, se utilizziamo un criterio di “gradazione gay”, potremmo valutare tutti questi elementi senza ritenere a priori che la presenza di uno solo di essi sia sufficiente per inserire o rimuovere l’opera dal catalogo.

Clum, ad esempio, sostiene che la “gayezza” dell’opera sarebbe marcata dall’elaborazione e variazione dei seguenti elementi: *esposizione* del corpo maschile e della teatralità queer; *polemica* o le affermazioni sulle quali non siamo disposti a compromessi; *auto-analisi* di noi stessi come individui e membri della comunità gay; *trasformazione* mediante la teatralità e l’ironia delle forme di rappresentazione che mantengono la nostra oppressione; *celebrazione* del nostro coraggio, della resistenza e della differenza.<sup>33</sup> Proviamo quindi a osservare i due film dai quali siamo partiti attraverso questa griglia. *Philadelphia* narra la storia di un avvocato gay malato di AIDS, *Moulin Rouge* è un melodramma fantastico di un disperato amore eterosessuale tra un giovane scrittore e una prostituta d’alto borgo. Il con-

	<i>Philadelphia</i>	<i>Moulin Rouge</i>
Esposizione	il corpo malato	il corpo come un oggetto teatro, la tensione sessuale
Polemica	affermazione dei diritti civili	la libertà è più importante del denaro, l’arte è
Auto-analisi	la consapevolezza dell’avvocato difensore nero	l’amore rende visibile ciò che è importante
Trasformazione	la malattia	da bambino a uomo, dall’arte alla vita.
Celebrazione	l’eroe individuale	il coraggio del gruppo, la bellezza, la performance, l’amore

Tabella 1

fronto potrebbe produrre uno schema simile a quello nella tabella 1.

Misurati su questa scala i due film appaiono entrambi “gay” e anzi, il secondo sembra elaborare di più le categorie. Entrambi sono iscritti nel solco del melodramma, ma *Moulin Rouge* è “un po’ più gay” perché è una ri-teatralizzazione del modello. Luhrmann, infatti, parte dall’assunto che il melodramma è il progenitore della musica pop e le aree d’opera del XIX secolo sono le progenitrici delle nostre canzoni. Quindi, si lancia in una reinvenzione di un mito melodrammatico (si pensi a *La traviata* o a *La Bohème*) utilizzando le canzoni di Elton John, Sting, i Beatles, i Queens. Il melodramma operistico è legato alla cultura gay per vari motivi che

<sup>32</sup> Laurence Senelick, *The Homosexual Theatre Movement in the Weimar Republic*, «Theatre Survey», vol. 49, n. 1, 2008, pp. 5-36.

<sup>33</sup> John M. Clum, *Still acting gay*, St. Martin’ Griffin, New York 2000, p. 306

possiamo riassumere in 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 "melocheche" più volte utilizzato da Arbasino.<sup>34</sup> La messa in scena meta-teatrale di *Moulin Rouge* guida lo spettatore ad osservare il mondo con gli occhi del giovane artista che, da eterosessuale, attesta un alto grado di *queerness* grazie alla sua diversità dal mondo borghese in nome degli ideali di libertà, amore e bellezza. Il pubblico di *Philadelphia* partecipa alla vicenda tramite il personaggio dell'avvocato difensore (Denzel Washinton), per il quale Andrew Beckett (Tom Hanks, l'omosessuale) ha uno stile di vita contrapposti alla propria, mostrando così il dramma dal punto di vista di un eterosessuale.<sup>35</sup> Non vogliamo qui dimostrare una qualche tesi sui due film, bensì attestare la complessità della questione (un film a tematica omosessuale potrebbe essere tanto gay quanto uno a tematica eterosessuale). L'analisi di quegli elementi tematici e stilistici che rivelerebbero una cultura omosessuale deve fondarsi su una solida definizione delle categorie e degli strumenti, e l'elenco proposto da Clum non è ancora esaustivo. Lo stesso confronto da noi operato rischia di confondere drammaturgia e messa in scena; la visionarietà caleidoscopica del film di Luhmann, così vicina alle iper-immagini di Pierre e Gilles, se non misurata sull'identità queer potrebbe essere enumerata tra i numerosi casi di sfruttamento commerciale e capitalista della cultura gay oppure inserita nella versione pop dell'estetica camp.<sup>36</sup> Lasciamo quindi l'intricata rete di segnali camp nella messa in scena per concentrarci su esempi specifici legati alla scrittura drammatica. Chiediamoci quindi quali possano essere quelle qualità del testo che, oltre al tema e ai personaggi, possono definire un'estetica camp o almeno uno stile riconducibile alla cultura queer. A tal fine utilizzeremo due esempi emblematici, uno italiano e l'altro statunitense.

### *7. Vedere il mondo 1: la creazione di un'icona gay.*

In Italia, a Napoli, negli anni Ottanta, sono apparsi alcuni autori che adesso vengono riconosciuti come i più interessanti degli ultimi decenni: Manlio Santanelli,

<sup>34</sup> Cfr. 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 saggiautore musicale», vol. VII, n. 1, 2002, pp. 137-178.

<sup>35</sup> George Chauncey, *Why Marriage?*, Basic Books, New York 2004, p. 53.

<sup>36</sup> Il dilemma se considerare alcuni atti e oggetti specifici come mercificazione borghese del camp o la sua vittoria sulla cultura di massa, è riassumibile nelle differenze tra un camp politico e unicamente queer di cui discute Moe Meyer in *The Politics and Poetics of Camp*, cit., e il Pop Camp descritto da Fabio Cleto nella sua omonima raccolta, cit.

Antonio Scavone, Enzo Moscato, Annibale Ruccello.<sup>37</sup> Gli ultimi due sono noti anche come attori e registi apertamente gay. Le loro opere trattano spesso temi legati all'omosessualità e a volte presentano personaggi travestiti. Ruccello, prima della prematura morte a soli 30 anni in un incidente d'auto, scrisse quello che molti considerano il suo capolavoro, *Ferdinando*, nel 1985.<sup>38</sup> È la storia di una matura nobildonna, la baronessa Clotilde, che nel 1870, nove anni dopo la cacciata dei Borboni dal sud dell'Italia, non si rassegna al nuovo governo dei Savoia e passa i suoi giorni a letto, malata d'ipocondria, in una villa alla periferia della città. Ad assisterla è la sua cugina povera, Donna Gesualda, nell'ambiguo ruolo di infermiera e secondino. La vita scorre uguale, tra pillole, farmaci e le puntuali visite del parroco, Don Catellino, un prete coinvolto in intrighi politici e amori sconvenienti. Ferdinando arriva all'improvviso; un giovane nipote dalla bellezza apollinea, finora sconosciuto a Donna Clotilde. Il ragazzo, dotato di fascino e modi cortesi, lancia il disordine nella piccola comunità. La baronessa, innamorata, rinasce a nuova vita e diventa la sua amante; Don Catellino lo ospita per incontri sessuali clandestini in sagrestia, e anche Gesualda passa dall'essere amante del prete al sesso di pura lussuria con Ferdinando. Per gelosia e rivalsa, Clotilde e Gesualda avvelenano il sacerdote. Alla fine, Ferdinando si rivela un impostore, non il nipote della baronessa ma l'abile figlio del notaio giunto fin lì solo per rubare un tesoro segreto di gioielli che, a sua volta, la baronessa aveva rubato a un suo vecchio amante. Il giovane ricatta le due donne: i gioielli in cambio del proprio silenzio. La baronessa non ha altra scelta che accettare e ritornare al suo letto di malattia ed esilio.

Ruccello aveva ambientato i suoi precedenti testi in territori metropolitani, spesso segnati dal degrado sociale, in uno stile moderno che ricordava le tragedie di Fassbinder, la satira fantastica di Copi, la sessualità violenta di Genet. Nel suo ultimo lavoro abbandona questi riferimenti contemporanei per confrontarsi con la tradizione napoletana del XIX secolo. La tematica omosessuale appare prepotentemente nel suo primo testo *Le cinque rose di Jennifer* (1980) ma si inabissa quasi subito, trapelando solo nell'attenzione al disagio per l'emarginazione sociale ed esistenziale dei suoi personaggi. In *Ferdinando* ritorna in modo esplicito (il rapporto tra Catellino e il giovane) ma non è centrale, anzi è uno degli incidenti della trama, tra gli altri, un segno della confusione che regna nella provincia napoletana. Fondamentale invece è il legame sessuale, inteso come potere, come proprietà. Il

<sup>37</sup> Cfr. Luciana Libero, a cura di, *Dopo Eduardo: nuova drammaturgia a Napoli*, Guida, Napoli 1988; Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste: percorsi nel nuovo teatro napoletano*, Ubulibri, Milano 2002; Antonio Pizzo, *Tradizione, tradimento, traduzione. Percorsi della nuova drammaturgia napoletana*, «Il Castello di Elsinore», vol. 41, 2001, p. 67-97.

<sup>38</sup> Annibale Ruccello, *Ferdinando*, in *Teatro*, Ubulibri, Milano 2005. Per una la genesi dell'opera e la descrizione della messa in scena cfr. Dario Tomasello, *Ferdinando di Ruccello per Annibale Ruccello*, ETS, Pisa 2011.

potere economico della baronessa Clotilde da giovane era parallelo al suo successo sociale e al suo appetito sessuale. Gesualda, la parente povera, è sempre stata povera finanche nel sesso, tanto che deve rubare il sesso selvaggio con il prete, per le scale. Non c'è erotismo nel sesso raccontato o messo in scena nel dramma. C'è solo fame, sete e ambizione di potere. Il sesso è trattato allo stesso modo della cassetta di preziosi che la baronessa ha tenuto nascosto per anni, dimenticata tanto da essere inutilizzabile. Infatti, quando Clotilde riprova il piacere sessuale, smettere di negare l'esistenza di questo tesoro e lo promette, insieme a se stessa, al giovane amante. Nel testo sesso non è amore, ma stabilisce contratti, legami economici o politici. Il sesso è principalmente effimero, può sparire, perdersi, si può spendere come bene tangibile. Proprio questo ci conduce al tema del travestitismo. È sorprendente che questa corrispondenza tra il sesso come patrimonio e l'assenza di erotismo trovi una connotazione prevalentemente femminile. Tuttavia, questa è la chiave per comprendere gli elementi gay del testo. Nel teatro, nel romanzo, in genere i personaggi femminili usano il sesso come un capitale solo per poi pentirsi e riscoprire l'amore sensuale (per esempio, *La signora delle camellie*). Oppure le figure di donne, la cui funzione è di esercitare il potere o gestire denaro, diventano asessuate (per esempio, *La visita di vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt). Nel testo di Ruccello la protagonista femminile, non più giovane, ha il potere e la sete sessuale, e usa il suo potere per soddisfare la sua sete. L'uso del potere economico (denaro) per ottenere un bene (il sesso) è un atteggiamento che la letteratura ha sviluppato più spesso al maschile. Donna Clotilde quindi si comporta come un uomo.

Notiamo anche che il personaggio della baronessa teatralizza la propria condizione, imposta la propria relazione con gli altri drammatizzandola e costruisce un meta-teatro in cui tutti i personaggi hanno un ruolo definito ed esplicitamente dichiarato: i suoi comprimari sono descritti nelle sue parole come nelle didascalie di un testo. Inoltre, la Clotilde di Ruccello espone il suo corpo come una parodia (la malata devota, la seduttrice sensuale) e in più autocelebra la sua resistenza al mondo che cambia.

Nessuno dei personaggi è gay nel senso moderno del termine. Il sesso omosessuale di Catellino è solo frutto di un calcolo di convenienza, e quello di Ferdinando serve a manifestare la sua amoralità. Così, il vero profilo gay è quello di Donna Clotilde, non perché sia la rappresentazione di una lesbica, ma nel modo in cui Ruccello costruisce lo sguardo su Ferdinando e ci mostra questo sguardo. Quando, alla fine del primo atto, tra i lampi di un temporale Ferdinando appare improvvisamente nudo di fronte alle due donne, Gesualda invoca la protezione della Vergine, mentre Clotilde non si intimorisce ma, affascinata dalla bellezza, esclama: «(*incantata*) Quanto si' bello! Pare San Sebastiano!».<sup>39</sup> Il santo è l'iconografia maschile utilizza-

<sup>39</sup> Annibale Ruccello, *Ferdinando*, cit. p. 160.

ta dai pittori per rappresentare la bellezza estetica dei giovani ed è chiaramente omoerotica.<sup>40</sup> L'omoerotismo della figura di San Sebastiano è tutto negli occhi di chi guarda, così come Ferdinando è un desiderio gay nel modo in cui è guardato dalla baronessa Clotilde.

Anche quando parla di sesso, Clotilde ha un tono gay. Nell'unica scena di sesso del testo, in piedi, l'una davanti all'altro, dice: «Fatte mettere 'e mmane dinte' e cazune! (*Toccandogli il membro nei calzoni*) Chisto oi! Chisto cca! Adda essere sulo d' 'o mio! Si saccio ca 'o daie a quacchedun'ata, t' 'o taglio! M' 'o mangio!».<sup>41</sup> La scena sembra quello di un sesso gay veloce da bagni pubblici, e il culto dell'organo maschile è tipica iconografia gay (ad esempio, le immagini di Tom of Finland). Poco dopo, mentre consuma il suo desiderio, lei quasi lo attacca. È lei che prende l'iniziativa e, soprattutto, si avvale di tutte le metafore violente («arrevuotame 'a smerza!... Cacciame 'e stentine 'a fora... Pigliame a muorzeche!...») e si conclude con «Accideme!»<sup>42</sup> che unisce il sesso e la morte, come appare in un classico cinematografico gay, *Querelle de Brest* di Fassbinder tratto da Genet (1982).

In *Ferdinando* c'è un personaggio femminile con gli occhi gay: Ruccello ha creato la baronessa Clotilde utilizzando l'immaginario culturale gay, e disegnando un personaggio ibrido, contaminato che, quindi, può contenere in sé una dialettica di opposti desideri, affermazione e emarginazione sociale, amore e distruzione; un personaggio che ha dovuto lasciare la propria città, la famiglia, i diritti a causa del suo modo di essere, ma di questo se ne fa anche vanto, da questo trae energia e orgoglio. È metafora di un mondo che fatica a ricongiungersi con le proprie radici storiche e culturali, che teme il futuro e si nasconde, ma trova il coraggio di vivere solo grazie al desiderio sessuale: solo il desiderio sembra riunire Donna Clotilde con la sua vera natura. E così nasce una nuova icona gay.

#### 8. *Vedere il mondo 2: la teatralizzazione dell'esperienza individuale.*

A partire dagli anni Novanta possiamo riconoscere una produzione drammatica che mette in luce il punto di vista omosessuale. In questi casi, come in *Ferdinando*, l'opera non intende come l'oggetto dello sguardo, ciò che si vede, il "visto", ma lo pone al centro della scena come soggetto dello sguardo, il "vedente". Questo mutamento è grazie all'affermazione negli ultimi decenni di un'identità culturale queer che non solo reclama i diritti civili ma afferma una critica sociale e culturale. Tentiamo di sintetizzare: Queer è un'identità che produce gli atti e gli oggetti che chiamiamo camp; quindi la rappresentazione camp deriva da un'identità queer. Il

<sup>40</sup> Cfr. Gilles Néret, *Homo Art*, Taschen, Köln 2004.

<sup>41</sup> Annibale Ruccello, *Ferdinando*, cit., p. 174.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 175.

queer lancia uno sguardo camp sul mondo. Dunque, l'identità gay è una performance, un processo in cui lo sguardo descrive e crea un mondo in movimento.

Secondo Clum, essere visto, vedere, e anche il vedente, sono elementi chiave di punto di svolta nella drammaturgia contemporanea: *Angels in America*, opera in due parti, *Millennium Approaches* e *Perestroika*, di Tony Kushner.<sup>43</sup> Il lavoro è stato molto influente nella capacità di collegare l'omosessualità a questioni più ampie e generali, ed ha rappresentato una «sfida agli eterosessuali tra il pubblico a vedere con occhi gay».<sup>44</sup> Il testo presenta, tra realtà e fantasie, le storie di diversi personaggi che si intrecciano come in una polifonia. Da un lato c'è Prior, un giovane gay che scopre di avere l'AIDS e viene lasciato dal suo ragazzo, Louis. Dall'altro c'è Joe un giovane mormone che sta facendo carriera nella pubblica amministrazione a New York, pupillo del famoso avvocato Roy Cohn che vorrebbe, per i propri interessi, spostarlo a Washington. Prior inizia ad avere delle allucinazioni che lo avvertono di essere il prossimo profeta sulla terra, mentre Joe, anche se sposato, deve fare i conti con la propria omosessualità e finisce a letto con Louis. Sebbene i personaggi siano presentati secondo i canoni della drammaturgia tradizionale, come individui dotati di una psicologia, obiettivi, ed emozioni, l'autore è sempre attento a mettere i singoli eventi, le scelte personali, davanti ad uno sfondo mitico, assoluto, riproponendo la relazione shakespeariana tra il microcosmo della storia al macrocosmo dell'ordine divino.<sup>45</sup> Il trascendente traspare sia dall'aspirazione alla vita e al futuro di Prior e dei suoi amici, sia dalla parodia religiosa, con il racconto della storia mormone o nell'apparizione dell'angelo. Ma è una parodia queer perché agisce come sovvertimento; non sono gli uomini a cercare gli angeli bensì il contrario: Dio, annoiato dalla grazia degli angeli e affascinato dal continuo movimento di uomini, è fuggito via. Gli angeli sono abbandonati e hanno bisogno di un profeta che lo faccia tornare. Si tratta di inversioni che esaltano la diversità non solo in senso sessuale, ma nel punto di vista. Prior è gay, malato di Aids, ma anche profeta e riceve un'annunciazione come la Madonna; la potenza della visione è anche energia sessuale e ogni volta che l'angelo si avvicina il profeta ha un'erezione. L'angelo ha una missione che non riuscirà a concludere, l'uomo è confuso ma riuscirà a vedere la propria strada in quello che sembrava un disastro personale e cosmico. Prior conclude la storia rivolgendosi al pubblico: «Sono quasi

<sup>43</sup> Tony Kushner, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, Royal National Theatre, Part 1, *Millennium Approaches*, London 1992, Part 2, *Perestroika*, London 1994. L'opera è stata edita in Italia con il titolo *Angels in America. Fantasia gay su temi nazionali*. Parte 1, *Si avvicina il millennio*, tr. it. Mario Cervio Gualtieri, parte 2, *Perestroika*, tr. it. Ferdinando Bruni, Ubulibri, Milano 1995.

<sup>44</sup> John M. Clum, *Still acting gay*, cit., p. 249.

<sup>45</sup> Per il riferimento a Shakespeare si veda *ibid.*; per la relazione micromondo e macromondo nel teatro elisabettiano cfr. Frances A. Yates, *Theatrum Orbis*, tr. it. T. Provvidera, Aragno, Torino 2002, e in particolare le pp. 225, 235, 287 e 325,

arrivato alla fine. Dalla fontana ora non sgorga l'acqua, d'inverno la spengono, ghiaccio nelle tubature. Ma d'estate è uno spettacolo. Voglio esserci per vederlo [...] Siete tutte creature favolose, tutti e ciascuno di voi. E io vi benedico: *ancora Vita. La Grande Opera Ha Inizio*».<sup>46</sup>

*Angels* è un testo drammatico complesso perché attribuisce a ogni personaggio una sorta di fulcro tematico: le visioni di Prior, la paura di Louis, l'omosessualità di Joe, l'amore di Harper, la fede di Hannah, il potere di Roy, la vendetta di Ethel, la profezia dell'Angelo. Ognuno è motore di una personale linea narrativa, ha una sua rete di comprimari e partecipa come tale a quelle degli altri. Si crea così una costellazione di storie che spesso l'autore ci mostra in parallelo o sovrapposte. A tutti questi affianca una sorta di personaggio giudice: Belize, l'infermiere gay nero, che riesce sempre a dare una risposta, a fissare una regola, a rassicurare. Le sue battute hanno sempre un tono assertivo, dichiarativo, come se il suo compito fosse di spiegare il mondo. Ha una forte saldezza morale come quando convince Louis a recitare il Kaddish (la preghiera per i defunti ebraica) per la salma Roy Cohn, il malvagio per eccellenza. La sua saldezza è paragonabile solo a quella di Hannah, la madre mormone di Joe. Entrambi i ruoli servono a bilanciare il movimento continuo degli altri personaggi, a fornire un punto di confronto.

Kushner dissemina il testo di citazioni gay (politiche, sociali, culturali) ma invece di utilizzarle in senso autoreferenziale (una comunità che riflette su se stessa), riesce a dirigere lo sguardo sul mondo grazie alla metafora mistica e religiosa. Si tratta di una fantasia *gay* ma su un mondo che è di *tutti*. Anche in questo caso potremmo utilizzare le categorie proposte da Clum. Riconosciamo l'esposizione del corpo maschile, la polemica di Prior che rifiuta di essere il profeta martire, la trasformazione ironica dei miti religiosi e la celebrazione del coraggio e della differenza. Tuttavia, qui emerge su tutto l'operazione di autoanalisi dei personaggi e della loro condizione, che avviene però mediante la teatralizzazione della propria condizione. Con ciò intendiamo una scrittura drammatica che attribuisce ai personaggi il racconto di se stessi piuttosto che delle azioni che compiono. Tutti i protagonisti subiscono un evento che destabilizza la loro esistenza e reagiscono raccontando, in stringenti dialoghi, la propria condizione o le scoperte che ne derivano. *Angels* utilizza le psicologie dei personaggi come elementi della drammaturgia ma a differenza dei classici americani, non la rivela bensì la espone, la argomenta.

### 9. Conclusioni

In *Angels in America*, come in *Ferdinando*, individuiamo il tratto più specificamente drammaturgico della scrittura queer: la battuta del testo non si accontenta di alludere a un'azione fisica o un bisogno interiore del personaggio ma aggiunge una

<sup>46</sup> Toni Kushner, *Angels in America*, cit., p. 173.

serie di commenti, riflessioni. Utilizzando dei termini tipici della critica drammatica, potremmo dire che la battuta contiene eccezionalmente sia il testo che il sottotesto, intesi nel senso letterale del termine. I personaggi sono sempre narratori di se stessi, come se raccontassero la propria vita in scena, come se avessero sempre un pubblico immaginario oltre il proprio interlocutore, e lo fanno mentre la loro vita accade, anche loro malgrado, e in ciò sostengono una forte matrice drammatica.

Il nostro intervento non vuole essere esaustivo dei termini in cui si può porre la questione di una scrittura teatrale queer ma ha inteso individuare delle caratteristiche specifiche della tecnica di composizione del personaggio. A questo sono legate le sorti di un'esplorazione dell'estetica drammatica gay. Il passaggio dall'essere visti all'atto del vedere è condizione ineludibile per l'individuazione di una forma rappresentativa queer. Perciò, citando lo storico attivista italiano Mario Mieli, ribadiamo che l'esperienza gay non è limitata e chiusa in se stessa, ma è coinvolta nella creazione di un ponte per una dimensione esistenziale altra, sublime e profonda, e solo in questa ottica si può immaginare un mondo migliore, perché un po' più gay.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino 1977, p. X.

# Giving Traditional Marriage a Makeover

## Camp, Queer Theory, and Same Sex Weddings

*Ronald Gregg*

In her groundbreaking article *Notes on 'Camp'*, Susan Sontag notes that camp «is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed, the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration».<sup>1</sup> Since Sontag's "notes," queer theorists have drawn upon camp's emphasis on artifice, exaggeration and surface and its potential to expose and demythologize rituals and structures that claim an essential reality in defining and hierarchizing social relationships and ways of understanding the self, particularly around one's gender and sexuality. Since beliefs in the essentialism of gender and sexuality still continue to oppress non-normative gender and sexual behavior, camp as a sensibility and a critical tool continues to give fodder for queer theory. In this paper, I will focus on the struggle over same-sex marriage in the United States to consider the resonance that gay camp still offers and queer theory's complicated relationship to it.

Since the 1980s, queer theorists have advocated for a utopian self-fashioning of one's gender and sexual being, arguing against conventional, oppressive gender constructs and heteronormativity that oppress all people. Moreover, queer theorists have argued against traditional marriage and conventional structuring of family. These theorists argue that marriage should not be necessary to receive the benefits that legal marriage bestows to loving individuals that construct a domestic life together, forming a communal group. Indeed, to these theorists, the concept of family should be open to experimentation, breaking free of the oppression of a two-parent structure with its clearly defined parental roles of patriarch and matriarch that provides the nation with future citizens of the same ilk and rejects gender and sexual difference.

However, recent success around marriage and gays in the military by gay and lesbian activists in the United States has sidelined these utopian, radical challenges offered by queer theorists. To win acceptance within the national fabric of the United States, the majority of gays and lesbians have accepted the belief that homosexuality is inborn and is not chosen and cannot be changed. Activists stopped trying to challenge conventional marriage and familial formations, arguing

<sup>1</sup> Susan Sontag, *Notes on "Camp"*, «Partisan Review», vol. 31, n. 4, Fall 1964; reprinted in Fabio Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, University of Michigan Press, 1999, pp. 53-66; we quote for the latter, p. 53.

that gays and lesbians believed in the monogamous, two-person definition of marriage and embraced national patriotism and military service. Financially successful gays and lesbians began to donate to political parties and organizations that supported including gays and lesbians in these more conservative structures of family and citizenship, which became and is the political goal of a wide majority of gays and lesbians in the United States.

On the other hand, I will argue in this paper, the advocates against same-sex marriage are right—same-sex marriage is queering the institution of marriage, since gay marriages are more likely to reject the moral framework associated with marriage and new concepts of family are being tested. (Other historical economic and social pressures are impacting the institution of marriage, but are beyond the focus of this paper.) A typical claim by conservative religious organizations is that marriage has been a sacred bond between a man and a woman for time immemorial. In the online conservative Catholic magazine *Crisis*, for example, journalist John Jalsevac, using language that is similar to other conservative religious voices, argues, «Traditional Marriage is founded upon certain, solid, objective facts: the fact of the biological and psychological complementarity of the sexes; the fact of a solemn public vow made before God which is deemed to be actually binding for life, and not a mere ceremony; the fact that sexual union between members of the opposite sex leads naturally to children; the fact that children do best with both a mother and a father; and the fact that healthy, stable families are the necessary foundation of a healthy, stable society»<sup>2</sup> (*Why We are Losing the Gay “Marriage” Debate*). For Jalsevac and other religious leaders and writers, marriage as a sacred institution and the organization of the family is radically changed and weakened when two men or two women are allowed to stand before the priest and exchange vows.

Gay and lesbian activists and legal scholars counter this understanding of marriage by noting that marriage should be about two people publicly acknowledging their commitment and love and that same-sex marriage actually strengthens marriage with this public commitment that promises stability to the family. Additionally, government recognition of marriage in the United States is not about a sacred bestowal upon the couple, but about federal and state benefits, including tax benefits, the rights of inheritance, the right to make medical decisions for one’s partner, and other legal issues. This is not a commitment continuing the natural order ordained by a Supreme Being, but a secular, legal commitment.

<sup>2</sup> John Jalsevac, *Why We are Losing the Gay ‘Marriage’ Debate (And How We Can Start Winning*, in «Crisis Magazine: A Voice for the Faithful Catholic Laity», <<http://www.crisismagazine.com/2013/why-we-are-losing-the-gay-marriage-debate-and-how-we-can-start-winning>> (accessed on 3 June 2013).

While many gays and lesbians seek out a church wedding with the traditional ritual and blessing of the priest and congregation, the Catholic Church and other conservative religions have emphatically stated that they will not sanctify nor allow these marriages in their spaces, forcing those gay and lesbian couples in their congregation engaged to marry to seek alternatives. While there are churches that will perform gay marriage, the lack of religious accord in the United States on the issue and the intransigence of conservative churches, implicitly weaken the authority of church over marriage as more states within the United States recognize gay marriage and alternatives to the traditional wedding are available.

Thus, gay and lesbian weddings are often located in the secular, and rituals and vows are free from the traditional structure and language that a church wedding brings to the ceremony. Couples are free to experiment and draw upon new inspirations for expressing love, joy, and commitment. As they plan their wedding ceremony and receptions, gay and lesbian couples, often with the help of wedding planners, often turn to their favorite poems, music, and taste in décor, often revealing a deep-seated camp sensibility. While the love that brought the couple to marriage is sincere, the idea of marriage is no longer a moral and spiritual commitment; it doesn't contain the solemn ceremony and priestly and community scrutiny of the ceremony.

The controversy over gay marriage in the Western world, and increasingly elsewhere, suggests that “camp” as a sensibility and aesthetic practice and “queer” as a theoretical critique are still valuable concepts, and that a queer read of same-sex marriage and the family demystifies traditional marriage, family, and gender and sexual systems. And while there is an assertion of the married couple and the two-parent family, there are new narratives and camp aesthetics that are brought into the marriage ceremony and domestic life after marriage.

The seriousness and ritual of the marriage ceremony is being loosened up and changed with gay politics, camp aesthetics and humor, and other aspects of gay culture. For instance, many gay wedding ceremonies either mix traditional music such as *The Wedding March* by Mendelssohn with popular songs by such gay icons as Elton John or Madonna or do away with the serious musical altogether. Columnist John Myers offers his selections for gays and lesbians tying the knot, drawing upon a combination of gay divas such as Cher, Diana Ross, and Barbara Streisand to gay anthems such as The Weather Girls' camp classic *It's Raining Men*, and then closing the wedding party with Judy Garland's *Over the Rainbow*<sup>3</sup> (*Music Suggestions for a Gay Wedding in New York*). Similar to countercultural and new age religious vows of the 1960s and 70s, many of the vows are now self

<sup>3</sup> John Myers, *Music Suggestions for a Gay Wedding in New York*, in «Yahoo Voices», 24 July 2011, <<http://voices.yahoo.com/music-suggestions-gay-wedding-york-8859541.html?cat=7>> (accessed on 3 June 2013).

designed, drawing upon gay poets and novelists such as Walt Whitman and Oscar Wilde, Broadway show lyrics from such shows as *West Side Story* or *Wicked*, and/or the legal decisions handed down by the courts, legitimizing the marriage and emphasizing the political struggle that led to the legal marriage. The receptions include wedding cakes with camp ornaments, such as two grooms on an art nouveau like design, elaborate flower designs, a rainbow-layered cake, or two lesbians with bicycles. These modern elements in the ceremony and reception emphasize a mixture of love between the couple, gay community, and camp culture over the moral directives of Biblical scripture and the priests administering the wedding vows.

Honeymoons are also planned with a decidedly gay sensibility, often again for the camp appeal in the location or honeymoon suite. While many gay newlyweds will honeymoon in gay friendly cities with extensive gay entertainment centers such as Sydney or Cape Town, gay men and lesbians are also invading traditional heterosexual honeymoon locations with advertising appeals for these queer newlyweds coming directly from the most traditional honeymoon locations such as Disneyland and Niagara Falls. In New York State's Catskills, the Roxbury Hotel also offers a gay fantasy alternative: «Rooms in this former motor lodge were designed with cinematic or television icons in mind, and two are particularly suited to romance. There's the Golightly-a-Go-Go, awash in Tiffany blue — from the walls to the bedding to the blue-tiled bathroom — and the Amadeus' Bride suite, which, Henderson [the owner] notes, was 'purposefully designed for honeymooners.' The dual-level room features 20-foot ceilings, 18k gold leaf moldings, 27 mirrors reflecting an enormous Austrian crystal chandelier and a two-person soaking tub»<sup>4</sup> (Ceaser, *Top 10 Gay Honeymoon Destinations*).

The queering of family equally applies to many gay and lesbian families as well. For instance, the traditional mom and dad structure not only changes visually with the lack of the traditional image of father and mother, but in practice as well, with two men or two women often sharing tasks, earning the livelihood, and raising the children. Children observe their fathers cooking and dominating the kitchen or their mothers mowing the lawn or grilling hamburgers. A lesbian mother might teach a child how to throw or kick a ball while the gay father might take his child to a Broadway musical or ballet class. Thus, there are new images, new attitudes, and new structures that break down conventional gender parenting and child upbringing.

New unconventional members are added to the concept of family as well. When gay men and women have children, some couples move the childbearing surrogate

<sup>4</sup> Jennifer Ceaser, *Top 10 Gay Honeymoon Destinations*, in *Your Gay Wedding*, 9 February 2012, <<http://yourweddinggay.com/index.php/component/content/article/8-news/latest-news/255-top-10-gay-honeymoon-destinations?showall=1&limitstart>> (accessed on 3 June 2013).

into the house; thus, the household can consist of the child with his/her parents consisting of two fathers and a mother or two mothers and a father. Additionally, the child's relatives are no longer determined solely on the concept of blood kin. Family gatherings at holidays can consist of a bevy of gay uncles and lesbian aunts, who are not blood relatives, in addition to traditional grandparents and blood related kinfolk. However unplanned, in these various re-conceptualizations of family, queer theory seems to be implicitly in practice, breaking down traditional family and gender roles and acts.

Same-sex couples maintain many of the basic aspects of the traditional wedding ritual, such as music, vows, throwing of rice (or an environmentally sound alternative if birdseed or soap bubbles), cutting of the cake, etc. But with the secularization of most gay and lesbian weddings, artifice and exaggeration easily slips into ceremony and celebration, often bringing a camp sensibility to the proceeding which has aesthetic weight over the sacred in the ritual of marriage. Queer theorists need to revisit the experimental work that is being performed by same-sex marriage, finding that through camp and other sensibilities from the gay and lesbian community, these weddings demythologize the sacred underpinnings of traditional marriage, turning marriage into entertainment that is as spectacular and excessive as a trip to Las Vegas, a ride at Disney World, or a Carnival Ocean Cruise.

# Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse

Profili di registi della seconda generazione russa

*Massimo Lenzi*

Per la prima volta dalla morte di Vachtangov, dunque,<sup>1</sup> nell'autunno del 1939 il teatro moscovita che affondava le proprie radici nel suo diretto magistero<sup>2</sup> ebbe un primo regista: Ruben Simonov, che due anni dopo avrebbe assunto anche la direzione artistica del teatro.<sup>3</sup>

Peraltro, abbiamo visto come allora i generi e gli stili scenici (performativi e allestitivi) che, traendo la loro costante ispirazione dalla commedia e dal *vaudeville*, avevano contraddistinto l'ascesa di Simonov nella considerazione di pubblico e critica, non fossero affatto totalmente sovrapponibili all'immagine pubblica complessiva del TIV. Scorrendo la vicenda attoriale e registica del Nostro abbiamo anzi riscontrato come il crescente affanno del teatro nel conciliare la propria multiforme identità post-vachtangoviana con le pressioni indotte, a partire almeno dal 1932, dall'estetica di Stato (dalla prima campagna anti-formalista all'affermazione del realismo socialista), giunti all'altezza della stagione 1936-1937 – coeva ai primi grandi processi del Terrore staliniano e alla campagna di «ristrutturazione» dei collettivi teatrali ordita da Keržencev<sup>4</sup> – virasse sensibilmente verso un caos propositivo che indusse, con toni più o meno opportunistici e ipocriti, a ravvisare la

<sup>1</sup> Il presente lavoro si riallaccia senza soluzione di continuità al precedente *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodi*, «Mimesis Journal», 2 (1), dicembre 2012, pp. 41-67 (qui oltre citato con la sigla Ob2). Onde agevolare il lettore nella ricostruzione di questa ulteriore tessitura interna, alla prima occorrenza dei nomi di personaggi ivi già citati (a eccezione di quelli contestualmente occasionali o per cui viceversa sono stati realizzati o previsti appositi profili nella presente serie di saggi) daremo in nota il semplice cognome seguito da due punti e dal numero delle pagine.

<sup>2</sup> Con precipuo riferimento alle produzioni del Maestro che segnarono il primo tratto della vicenda artistica di Jurij Zavadskij e Ruben Simonov, nelle pagine iniziali degli *obrazy* precedenti abbiamo ripercorso alcune delle tappe principali che condussero dalla Studija Mansurovskaja alla fondazione del TIV. Cfr. in particolare Massimo Lenzi, *Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», 1 (1), giugno 2012, pp. 74-75 (qui oltre citato con la sigla Ob1); Ob2, 41 (n. 3), 42 (n. 8), 43-47.

<sup>3</sup> Inizialmente quella carica fu affidata a Osval'd Glazunov, che – come vedremo qui oltre – sarebbe stato espulso dal teatro in seguito agli eventi convulsi relativi all'evacuazione del TIV da Mosca. – Glazunov: Ob2, 56, 58 (n. 96), 60 (n. 109), 61.

<sup>4</sup> Cfr. Ob2, 52.

necessità di introdurre anche al TIV una gestione monocratica sino ad allora estranea alle sue tradizioni, piuttosto inclini a rifugiarsi nella tiepida e fantasmatica ombra dell'inattaccabile Nume tutelare a cui il teatro era intitolato per coltivare una pluralità di indirizzi e ricerche. Se insomma le insegne del monocrate erano toccate a Simonov, questo non implicava affatto, da parte delle istanze esterne al teatro o dei membri del suo collettivo scenico, né un'adesione unilaterale né un avallo preliminare all'idea di teatralità che il nome del nuovo primo regista universalmente evocava.

È invece vero che, già nello stesso cruciale 1932 inauguratosi al TIV con lo scandalo dell'*Amleto* di Nikolaj Akimov,<sup>5</sup> lo *Egor Bulyčov i drugie* (E. B. e gli altri, 1932) firmatovi da Boris Zachava<sup>6</sup> con enorme successo di critica<sup>7</sup> aveva innestato sull'assito della scena vachtangoviana un «secondo stile», che con la sua pensosa austerità avrebbe dovuto fare da complemento alla vena di lievità, secondo alcuni talora trascendente in frivolo disimpegno o viceversa grottesca corrosività dissacrante, che si faceva solitamente risalire a Vachtangov e al suo principio della «teatralità festante»: vizi e virtù delle quali il Simonov attore e regista, peraltro più nella prima che nella seconda fase, era ritenuto il più fedele depositario.

Ma sul finire del decennio, allorché le epurazioni interne alla classe dirigente raggiunsero il loro acme più cruento, si osservò un ulteriore, brusco mutamento nei repertori dei teatri drammatici,<sup>8</sup> che laddove, per motivi vari e spesso opposti, potevano godere di una qualche autonomia, ricorrevano sempre più spesso a generi leggeri e disimpegnati oppure a vicende relegate in tempi storici remoti. In una sorta di paradossale mimesi dei cartelloni sovietici in programmi tardooctocenteschi degni del più disincantato impresario e del suo pubblico borghese, tra le nuove produzioni, accanto a una prepotente risorgenza della commedia classica (primi fra tutti Goldoni e un Ostrovskij ormai “normalizzato”),<sup>9</sup> erano così assai frequenti

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, 55-56.

<sup>6</sup> In Zachava, protagonista (come Akimov) di uno dei nostri prossimi *obrazy*, ci siamo già ripetutamente imbattuti in Ob1 e Ob2.

<sup>7</sup> Cfr. Ob2, 58, n. 98.

<sup>8</sup> Cfr. Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, pp. 193-196.

<sup>9</sup> “Normalizzato” rispetto all'abitudine – invalsa sin dal 1923 in variegata risposta all'impulso promosso dall'allora Commissario del Popolo per l'Istruzione (Narkompros) Anatolij Lunačarskij in occasione del centenario ostrovkijano – di utilizzare il retaggio del grande drammaturgo come terreno di sperimentazione scenica volta a coniugare con vis più o meno sincretica i dettami universali del realismo e le istanze proposte dall'attualità politica e sociale. Emblematicizzata dal celebre *Les* (La foresta) di Mejerchol'd, tale tendenza produsse un numero cospicuo di lavori di rilievo, alcuni dei quali ci è già capitato di segnalare nel ristretto ambito delineato dalla presente serie di saggi (cfr. a esempio Ob1, 76-77, n. 21, Ob2, 53), ma in generale trascolorò ben presto in duraturo *cliché* pseudo-avanguardistico, o piuttosto tardo-modernistico, sulla cui valenza strategica nell'ambito della storia del teatro drammatico russo novecentesco ci siamo soffermati altrove (cfr. M. Lenzi, *La natura della*

quelle dedicate alla commedia leggera e al *vaudeville*, ovvero al nuovo genere «storico-patriottico», organico al revival nazionalistico panrusso promosso da Stalin nello scorcio finale del decennio per le sue virtù di propedeusi ideologica a una nuova guerra mondiale che, come nel resto del mondo, anche in URSS si dava per scontata e imminente.

È in tale cornice che s'inserisce l'inizio della direzione di Simonov, coevo alla nuova fase politico-militare inaugurata dalla firma del patto von Ribbentrop-Molotov, i cui vantaggi tattici, a conflitto iniziato, il governo sovietico sfruttò con una campagna di «invasioni preliminari» dei Paesi occidentali limitrofi, dalla Polonia alla Finlandia. Né stupisce che, all'inizio di quella stagione 1939/1940, Simonov mirasse a riportare il TIV sotto l'egida dei propri generi prediletti, momentaneamente favoriti e rilegittimati dalle suddette contingenze storiche generali.

Peraltro, temendo forse di accentuare le spinte schizoidi a cui da *Amleto* in poi l'asse portante dell'*ensemble* era stato sottoposto, piuttosto che avventurarsi in una nuova produzione maggiore, Simonov scelse accortamente di marcare l'incipit della propria direzione con un'operazione "in minore" che, senza rinunciare a quei generi – e trascegliendone anzi un bastione drammaturgico universale come *Un chapeau de paille d'Italie*, nella Russia sovietica assai meno inflazionato che altrove – tuttavia rispondesse alla conclamata esigenza di recuperare al TIV una identità unitaria, al contempo sottolineando con forza la dimensione pedagogico-teatrale dei propri intenti. Una volta di più, l'evento fu consacrato a un'occasione celebrativa, stavolta interna alla vita del teatro, e per più di un verso significativa, né scevra di sottili rimandi.

Il 7 ottobre 1939, a soli quarantacinque anni, si era spento colui che, nella considerazione generale, era ritenuto (ancor più dello stesso Simonov, e fors'anche alla pari di Zavadskij) il maggiore degli allievi diretti di Vachtangov: Boris Ščukin,<sup>10</sup> il cui ultimo trionfo scenico abbiamo visto corrispondere con la creazione di Lenin nel *Čelovek s ruž'em* (L'uomo con il fucile) diretto due anni prima da Simonov, affiancata e replicata sugli schermi, sino a raggiungere dimensioni iconico-popolari, dall'incarnazione del protagonista del film di Michail Romm *Lenin v Oktjabre* (L. in Ottobre).<sup>11</sup> Candidato naturale a ricoprire il ruolo di guida poi assunto da Simonov, ed impeditone solo dalle condizioni di salute, Ščukin – oltre che stella polare della metà maschile del firmamento TIViano – era stato anche il leader indiscusso del Teatral'noe učilišče (Istituto Teatrale) annesso al teatro sin

convenzione..., cit., pp. 11-16 e *passim*). Va da sé che con l'avvento delle campagne anti-formalistiche, i vantaggi compromissori di tale *cliché* fossero venuti a cadere.

<sup>10</sup> Ščukin: Ob2, 44, 46, 50 (n. 56), 55 (n. 79), 56, 58, 60-62.

<sup>11</sup> *Ivi*, 60-62.

dai suoi primordi,<sup>12</sup> che fu immediatamente, e tuttora permane, intitolato al suo nome, e che qui oltre citeremo con la sigla TUŠč.

Per celebrare ufficialmente la circostanza,<sup>13</sup> nonché tributare a Ščukin, più che un doveroso e imprescindibile omaggio, l'implicito riconoscimento postumo del suo diritto a ricoprire in propria vece la carica che gli era stata testè conferita, Simonov scelse dunque di promuovere a spettacolo inaugurale della stagione, e dunque della propria direzione, lo *Un chapeau de paille d'Italie* proposto l'estate precedente dall'Istituto Teatrale del TIV come saggio finale di laurea sotto la supervisione dello stesso Ščukin.

Per l'occasione il regista Andrej Tutyškin<sup>14</sup> mantenne programmaticamente il profilo laboratoriale dell'allestimento della farsa di Eugène Labiche, integrandone il *cast* con un'unica allieva diretta di Vachtangov (Anna Zaporožec) e con una manciata di giovani poco più anziani dei protagonisti del saggio, alcuni dei quali sarebbero stati protagonisti durante la guerra della Frontovaja brigada (Brigata del Fronte) costituita dal TIV come compagnia itinerante per servire le prime linee dei combattenti. Fecero eccezione Alla Kazanskaja e Jurij Ljubimov,<sup>15</sup> promossi sul campo, e un'altra neolaureata, la scenografa Sof'ja Junovič,<sup>16</sup> che negli anni Sessanta avrebbe affiancato Tovstonogov in alcuni degli spettacoli-chiave del Bol'shoj dramatičeskij teatr (Grande Teatro Drammatico; BDT) di Leningrado.

Negli stessi giorni Simonov consolidò la propria fama recente di grande interprete della commedia classica<sup>17</sup> creando per il *Revizor* di Zachava e Aleksandra Remizova,<sup>18</sup> prima produzione vera e propria del suo TIV, un Chlestakov che, affiancandosi al Benedetto shakespeariano, fu maliziosamente letto come alternativa comico-brillante al perfido Chlestakov di sapore mejerchol'diano presentato

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, 42 (n. 8).

<sup>13</sup> Altresi collegata alla elevazione ufficiale del TUŠč al rango di struttura di formazione teatrale superiore.

<sup>14</sup> Lui stesso laureatosi ventenne all'Istituto Teatrale del TIV nel 1930 con Ščukin, e reintegrato sulla scena vachtangoviana dopo avere intrapreso in varie città del Paese un'intensa e precoce carriera teatrale e cinematografica.

<sup>15</sup> Come si ricorderà, anche il futuro fondatore del Taganka aveva partecipato alla prima di *Čelovek s ruž'em* (cfr. Ob2, 61, e la relativa n. 118 sull'ingresso dello studente Ljubimov all'Istituto Teatrale del TIV e sulle sue primissime partecipazioni alla vita di quel collettivo scenico).

<sup>16</sup> Dopo la laurea in Arti grafiche e plastiche conseguita nel 1938 all'Accademia delle Arti di Leningrado, Junovič si era appositamente trasferita a Mosca per specializzarsi in scenografia presso l'Istituto Teatrale del TIV.

<sup>17</sup> Ci riferiamo a uno dei vertici attoriali attinti da Simonov, così come tratteggiato in Ob2, 58-59: il Benedetto del *Much Ado About Nothing* con cui Zachava e Iosif Rapoport avevano inaugurato le nuove produzioni della stagione 1936/1937 del TIV.

<sup>18</sup> Remizova: Ob2, 46, 48 (n. 42), 58 (n. 100).

l'anno prima al Malyj da Igor' Il'inskij.<sup>19</sup> Nel disegno registico, contrappeso ideale di quella lievità avrebbe dovuto essere il Podestà di Ščukin, che venne a mancare durante l'ultima fase delle prove, e le tinte più grottesche a cui frettolosamente ricorse il subentrante Anatolij Gorjunov<sup>20</sup> furono ritenute a tal fine incongrue.<sup>21</sup>

Prima della fine di quella stagione, il TIV neo-simonoviano pose il suo suggello anche sul terzo settore di repertorio più o meno direttamente incentivato dalle condizioni dell'epoca: il cosiddetto «dramma storico-patriottico». In *Fel'dmaršal Kutuzov* (Il feldmaresciallo K., 1940) di Vladimir A. Solov'ëv, *pièce* anche strutturalmente esemplata su anacronistici modelli ottocenteschi, Nikolaj Ochlopkov, allora temporaneamente in servizio presso il TIV,<sup>22</sup> seppe comunque reperire spunti congrui al trattamento convenzionalista dello spazio scenico, tripartito da Vladimir Dmitriev<sup>23</sup> in modo tale da consentire uno sviluppo sincronico dell'azione.<sup>24</sup> Con l'ennesima svolta che un anno dopo sarebbe stata impressa agli avvenimenti storici dall'avvio dell'Operazione Barbarossa, le analogie sempre più evidenti tra la contemporaneità e gli eventi della campagna anti-napoleonica del 1812 condotta da Kutuzov, poste sotto l'identico, sempre più evidente segno del graduale, inarrestabile passaggio dalla disfatta al trionfo, avrebbero cinto il testo di un'aureola pressoché profetica (con tanto di traslazione dalla figura del condottiero a quella di Stalin) e fatto dello spettacolo un *must* dell'*intelligencija* russo-sovietica,<sup>25</sup> conferendo alla nuova direzione del TIV ulteriore credito e prestigio in un ristretto, tragico periodo ove, con singolare coincidenza (e in contingenze, come vedremo fra poco, non meno paradossali), il fondo del baratro attinto dalle vicende belliche del Paese si sarebbe giustapposto all'acme insuperato della carriera teatrale di Simonov. Ma sino al 1942 niente lo lasciava presagire.

Di più: premesse e contesti di quel duplice, opposto movimento s'intrecciarono fitti e contorti nell'ordito della Storia. Già il 2 febbraio 1940 (la data si sarebbe conosciuta con certezza solo mezzo secolo dopo) Mejerchol'd era stato fucilato, e sulle prime il lavoro di Ochlopkov, il suo allievo forse più prestigioso, era stato accolto dalla critica ufficiale con ostentata, pignola freddezza, certo non intiepidita prima della fine dell'anno dalla sostanziale indifferenza con cui furono accolti prima il

<sup>19</sup> Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. IV (1933-1941), a cura di E. I. Poljakova, pp. 188-190, 196. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT).

<sup>20</sup> Gorjunov: Ob2, 46, 48, 55, 61.

<sup>21</sup> Cfr. ISDT, IV, 196.

<sup>22</sup> Cfr. Ob2, 60 (n. 111).

<sup>23</sup> Dmitriev: Ob2, 61.

<sup>24</sup> Cfr. *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosveščenie, Moskva 1984, vol. I (1917-1945), a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 234. Su questo, come sugli altri spettacoli TIViani di Ochlopkov, torneremo più distesamente nel profilo dedicato al grande allievo di Mejerchol'd.

<sup>25</sup> Cfr. *ibid.* e <<http://www.vakhtangov.ru/shows/kutuzov>> (dal sito ufficiale del TIV).

*Dangerous Corner* del britannico John B. Priestley, autore assiduo nei cartelloni sovietici di quegli anni, allestito da Gorjunov e Remizova nell'impaginazione scenica di Akimov; poi lo *Učitel'* (Il maestro) che il prestigioso cineasta Sergej Gerasimov aveva adattato dalla sceneggiatura del proprio recente, omonimo film, affidato alla regia di Zachava e scenografato da Vadim Ryndin.<sup>26</sup> E all'inizio del 1941, mentre Simonov offriva al Bol'šoj il suo secondo cimento operistico,<sup>27</sup> le due ulteriori novità del TIV dovettero fare i conti con altrettante produzioni parallele dei maggiori teatri leningradesi.

Per il «dramma sociale» di Hauptmann *Vor Sonnenaufgang* (Prima dell'alba), Simonov promosse Remizova a direttrice dell'allestimento, sovraordinandola a Konstantin Mironov<sup>28</sup> e Anna Oročko.<sup>29</sup> Alla sua prima prova "in solitaria", la regista puntò su una «profonda elaborazione psicodinamica dei caratteri». Lodata per le insolite «vette patetiche» della sua *Inken Peters, Cecilija Mansurova*<sup>30</sup> riscattò il Clausen di Glazunov, che fu invece confrontato sfavorevolmente al parallelo *obraz* creato pochi mesi prima da Boris Suškevič al Teatr im. Lensovet (Teatro del Soviet di Leningrado; TIL) nello spettacolo da lui stesso firmato.<sup>31</sup> Ma nell'ottobre successivo, a ostilità iniziate, l'allestimento del TIV fu soppresso: quando l'inarrestabile avanzata degli invasori aveva colto Glazunov nella sua dacia di Istra, egli risolse infatti (forse, per sfuggire all'internamento)<sup>32</sup> di dirigersi a occidente, nella natia Lettonia, continuando a lavorare nei territori occupati. Accusato di collaborazionismo,<sup>33</sup> l'attore fu radiato dai ranghi del TIV, e la sua carica di direttore artistico sommata d'ufficio a quella di Simonov.

<sup>26</sup> Ryndin: Ob2, 58-59.

<sup>27</sup> L'«opera comico-fantastica» di Pëtr Čajkovskij *Čerevički* (Gli stivaletti).

<sup>28</sup> Mironov: Ob2, 46, 47, 50 (n. 56), 58 (96), 62.

<sup>29</sup> Oročko: Ob2, 44, 46, 47, 48, 56.

<sup>30</sup> Mansurova: 44, 46, 48, 56, 59.

<sup>31</sup> Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/solnce>> (dal sito ufficiale del TIV).

<sup>32</sup> All'anagrafe l'attore nonché direttore artistico del TIV si chiamava Glaznek, e sin dallo scoppio delle ostilità «aveva cominciato a circolare la voce ch'egli fosse di origine tedesca» (<<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> [dal sito ufficiale del TIV]), per quanto, a dire il vero, tale cognome contenga una radice slava e suoni piuttosto come tipico delle varie zone di sovrapposizione e relativa integrazione storica tra popolazioni germanofone, ebraiche e balto-slave (e infatti, come per esempio Ejzenštejn, Glaznek-Glazunov era originario della Lettonia). Comunque, secondo la stessa autorevole fonte, quando fu deciso l'immediato sffollamento del TIV, Glazunov (come del resto altri compagni d'arte) non era riuscito a raggiungere il grosso del collettivo.

<sup>33</sup> L'accusa fu formalizzata nell'ottobre 1944, quando Glazunov fu catturato dalle armate sovietiche a Riga e condannato a otto anni di lavori forzati. Secondo quanto informa il dizionario on-line *Kino-teatr.ru*, il TIV «si adoperò non poco per la sua liberazione, e ci era quasi riuscito quando Glazunov perì in un incidente: il camion che trasportava i reclusi nella notte invernale siberiana si guastò, restando bloccato sui binari della ferrovia. All'avvicinarsi di un treno, le guardie non permisero ai prigionieri di lasciare il mezzo, che fu schiacciato con tutti i suoi occupanti dal convoglio» (<<http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/29226/bio>>).

Mere circostanze artistiche parrebbero invece aver determinato l'ancor più sommessamente accoglienza riservata alla successiva produzione, incentrata sull'ulteriore creazione attoriale di Simonov. Nella primavera 1941, a un anno dalla morte di Michail Bulgakov, il TIV e il GosDrama<sup>34</sup> presentarono entrambi il suo adattamento di *Don Chisciotte*, diretto rispettivamente da Rapoport e Vladimir Kožič, già allievo di Aleksej Popov.<sup>35</sup> Il Chisciotte leningradese di Nikolaj K. Čerkasov – l'attore che aveva appena attinto fama universale come protagonista del film di Ejzenštejn *Aleksandr Nevskij* – conseguì esiti plastici impressionanti:

il corpo è dolente, malato, sgraziato, quasi trasparente, è un corpo che non serve; e poi c'è la testa, in cui si concentra tutta l'energia di quest'uomo. [...] Non è solo la spada di Don Chisciotte a manifestarsi posticcia, ma anche la mano e il braccio che l'afferrano sono evidenti residui d'attrezzeria teatrale. Sono il corpo, le mani e le braccia d'un teorico, il suo equipaggiamento fisico. Braccia e mani servono per collegarsi con il mondo esteriore, e in Don Chisciotte devono essere braccia e mani deboli. Di quando in quando la testa del Chisciotte čerkasoviano pare vivere d'una vita separata. Succede allora qualcosa di fantastico: come se su quelle spalle strette, dopo essersi arrampicato su quel lungo corpo umano, quasi fosse un alto piedistallo, si accovacciasse nascondendo le zampine un triste uccello canuto.<sup>36</sup>

Quella *performance* di Čerkasov non poté che oscurare il Chisciotte di Simonov, tutto contenuto entro l'usuale *cliché* realistico-romantico, nonché talora appesantito da improvvise folate di psicologismo da *raisonneur* entro cui si raggelava anche la «fisicità da artigiano» di Sancho-Gorjunov<sup>37</sup> e pareva «avvizzire la gracile leggiera della Dulcinea di Nina Zorina.<sup>38</sup> La Antonia di Galina Paškova segnò altresì la prima creazione di una delle attrici più amate dagli *aficionados* del TIV post-bellico.

<sup>34</sup> Una delle sigle (le altre più comunemente usate essendo Ak-Drama e LenAkDrama) con cui veniva comunemente designato il Gosudarstvennyj akademičeskij teatr dramy (Teatro Statale Accademico del Dramma), come nel 1920 era stato ribattezzato l'Aleksandrinskij teatr. Successivamente associata al nome di Puškin, la gloriosa scena imperiale pietroburghese fu restituita nel 1990 al suo nome originario, peraltro poi affiancato dalla dizione d'era sovietica, premessa da un «Rossijskij» (= russo).

<sup>35</sup> Già più volte menzionato negli *obrazy* precedenti, anche Popov sarà oggetto di un apposito profilo.

<sup>36</sup> Nikolaj Berkovskij, *Rycar' pechal'nogo obraza. "Don Kichot" v Teatre dramy im. Puskina* [Il Cavaliere dalla trista figura. "Don Chisciotte" al Teatro del Dramma Puškin], «Iskusstvo i žizn'», 4, 1941, p. 24. Già nel 1926 al TJUZ di Leningrado il giovane Čerkasov aveva fornito dell'eroe di Cervantes una figurazione sorprendente, la cui surreale elasticità rimandava irresistibilmente ai caratteri creati dai primi maestri dell'animazione come Otto Messmer o a quelli, di là da venire, dei fratelli Fleischer. Nel 1957 la variante cinematografica di quell'*obraz* eccelso sarebbe stata diretta da Grigorij Kozincev, che a Čerkasov affiancò il Sancho Pancho di Jurij Tolubeev (nel cast anche Serafima Birman e Galina Volček).

<sup>37</sup> A sua volta impietosamente confrontato con l'*obraz* creato al GosDrama da Boris Gorin-Gorjainov, già stella della scena imperiale pietroburghese.

<sup>38</sup> ISDT, vol. V (1941-1953), a cura di I. L. Višnevskaja, p. 111.

Né l'andamento di quell'ultima stagione prebellica poteva migliorare la sera del 21 giugno 1941, allorché – circa sei ore prima dell'inizio dell'Operazione Barbarossa – il sipario del TIV si aprì su un ambizioso *Maskarad* (Un ballo in maschera). Contando nelle virtù di gestione dinamica della distribuzione manifestate nel post-laboratoriale *Un chapeau de paille d'Italie*, Simonov affidò il capolavoro di Lermontov al trentenne Tutyškin, che usò prime leve vachtangoviane come Vera Golovina,<sup>39</sup> Viktor Kol'cov<sup>40</sup> e Boris Šuchmin<sup>41</sup> in veste di anonimi corifei dei gruppi di giocatori e maschere danzanti, lanciando al fianco dell'Arbenin di Iosif Tolčanov<sup>42</sup> la Nina di Kazanskaja, pressoché debuttante. Ricordato soprattutto per aver dato modo ad Aram Chačaturjan<sup>43</sup> di comporre le musiche di scena comprendenti il celebre *Valzer*, un mese e un giorno dopo lo spettacolo fu stroncato, stavolta letteralmente, da un bombardamento che distrusse il teatro, uccidendo nei panni del principe Zvezdič il veterano Vasilij Kuza<sup>44</sup> e disseminando «per giorni e giorni» sull'Arbat le scenografie dello spettacolo<sup>45</sup>.

In autunno, allorché parve imminente l'assedio di Mosca, fu presa la decisione di evacuare dalla capitale i principali collettivi scenici. Il 14 ottobre, convocati *ad horas*, i componenti del collettivo furono avviati a Omsk, sede di sfollamento del TIV. Qui i vachtangoviani condivisero sino all'agosto 1943 i locali del locale Teatro Drammatico, alternandosi a quella compagnia.<sup>46</sup> E fu su quella scena orientale che Simonov toccò il vertice della propria fama, con due *obrazy* che nel 1943 gli sarebbero valsi il Premio Stalin. Né i paradossali meandri formati dagli intrecci più o meno perversi con la Storia mancarono di segnare i contesti: entrambi furono infatti creati dall'attore sotto la guida di due registi che ad Omsk, presso il suo TIV, trovarono rifugio, non che dalle distruzioni belliche, da misure repressive di varia entità: Ochlopkov e Aleksej Dikij.

Delle vicende che condussero l'allievo di Mejerchol'd a confluire nel TIV già si è fatto fugace cenno.<sup>47</sup> Quanto alla vicenda assai tortuosa di Dikij, anch'egli protagonista di un nostro venturo profilo, basterà qui ricordarne alcuni scorci, specie quello immediatamente precedente al suo esordio registico presso il teatro diretto

<sup>39</sup> Golovina: Ob2, 46.

<sup>40</sup> Kol'cov: Ob2, 46, 47, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 61.

<sup>41</sup> Šuchmin: Ob2, 46, 56, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 60 (n. 109).

<sup>42</sup> Tolčanov: Ob2, 44, 46, 48, 55, 56, 60 (n. 109), 62.

<sup>43</sup> Diversamente dalla scelta da noi operata altrove per i nomi armeni, preferiamo riportare nel testo il nome del celebre compositore nella traslitterazione dal cirillico russo, certo più familiare al lettore italiano di quella dettata dallo standard di romanizzazione ISO 9985, adottato in Ob2, che produrrebbe Aram Xačaturyanë.

<sup>44</sup> Kuza: Ob2, 56 (n. 88), 60 (n. 109 e 112).

<sup>45</sup> Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/maskarad>> (dal sito ufficiale del TIV).

<sup>46</sup> «Tre volte la settimana andavano in scena gli spettacoli del Teatro di Omsk, quattro volte quelli del TIV» (<<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit.).

<sup>47</sup> Cfr. Ob2, 52 (n. 65), 60 (n. 111).

da Simonov. Già tra i protagonisti del Primo Studio del MCHAT e della sua successiva emancipazione in MCHAT-2, allorché era stato il principale avversario della conduzione di Michail Čechov, dopo varie peregrinazioni nel 1935 Dikij si era

vista assegnare la guida del moscovita Dramatičeskij teatr im. VCSPS (Teatro Drammatico del VCSPS),<sup>48</sup> erede “normalizzato” del glorioso Pervij rabočij teatr Proletkul'ta (Primo Teatro Operaio del Proletkul't; PRTP). L'anno successivo il teatro era stato tra i primi a cadere sotto la mannaia di Keržencev, che ne aveva ordinato l'accorpamento al Teatr im. MOSPS.<sup>49</sup> Trasferitosi al Bol'šoj dramatičeskij teatr (Grande Teatro Drammatico; BDT) di Leningrado, il 17 agosto 1937 Dikij era stato arrestato, e il 2 settembre 1938 condannato dal Tribunale Speciale a 5 anni di detenzione nel gulag di Solikamsk, nella regione di Perm. Per ragioni logistiche,<sup>50</sup> il 28 agosto 1941 il provvedimento di detenzione era stato revocato e trasformato in confino a Omsk, dove all'arrivo del TIV Simonov aveva chiesto e ottenuto di aggregare Dikij alla compagnia.

Dopo avere costituito la suddetta Frontovaja brigada, che affidata alle cure di Aleksandr Gabovič,<sup>51</sup> Oročko e Remizova avrebbe accompagnato le truppe sino alla presa di Berlino,<sup>52</sup> Simonov assegnò proprio a Dikij la prima produzione del TIV sfollato, andata in scena il 22 febbraio 1942. In *Oleko Dundić* (Aleko Dundić), *pièce*-ponte tra i generi eroico-rivoluzionario e storico-patriottico che Aleksandr Ržeševskij e Michail Kac avevano dedicato alla figura dell'omonimo combattente jugoslavo dell'Armata di Buděnnij durante la guerra civile,<sup>53</sup> traendone peraltro

<sup>48</sup> Sigla stante a designare il Soviet Centrale delle Associazioni Professionali dell'URSS.

<sup>49</sup> Il futuro Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca; TeMos), del cui trentennio iniziale, contraddistinto dalla direzione di Zavadskij, abbiamo riassunto le vicende principali in Ob1, 78-83.

<sup>50</sup> Già sul finire del 1939, con le campagne militari in Polonia e Finlandia successive al patto von Ribbentrop-Molotov e la coeva annessione all'URSS delle repubbliche baltiche, il campo di Solikamsk era stato destinato all'internamento di cittadini sovietici di origine estone e lettone. Allo scoppio delle ostilità, il gulag si era riempito di russi di lingua e tradizioni tedesche. In particolare, quelli insediati da secoli nella zona del Volga, tra le regioni di Saratov e dell'allora Stalingrado (poi restituita al nome storico di Volgograd), mantenevano un altissimo grado di coesione etnico-culturale, e sin dal 19 dicembre 1923 avevano ottenuto un riconoscimento territoriale istituzionale *sub specie* di Repubblica Socialista Sovietica Autonoma dei Tedeschi dell'Oltrevolga. Nonostante i suoi abitanti fossero stati tra le popolazioni più colpite dalle campagne di collettivizzazione forzata delle campagne (tra la fine degli anni Venti e il 1933 il tasso di mortalità si era più che quadruplicato), al momento dell'invasione nazista la Repubblica contava ancora oltre 600.000 residenti, oltre due terzi dei quali di lingua e tradizioni tedesche.

<sup>51</sup> Gabovič: Ob2, 51.

<sup>52</sup> Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit.

<sup>53</sup> Anche in questo caso, l'argomento poggiava su evidenti analogie storiche, dando voce alla riesumata ideologia della «fratellanza slava» (corollario del suddetto indirizzo neo-nazionalistico panrusso) in implicito onore dei popoli della Jugoslavia. Già occupato dalle armate nazifasciste prima dell'invasione dell'URSS, il Paese balcanico aveva infatti visto precocemente sorgere il primo grande

poco più (o poco meno) che una selva di monumenti dei grandi generali rivoluzionari,<sup>54</sup> il Dundič di Simonov – come peraltro il personaggio storico originale – seppe farsi largo con un *obraz* il cui semblante «ardito e volitivo» era continuamente intermesso da una «ombrosa fragilità caratteriale al limite del nevrotico» che, stavolta priva di ingombranti riscontri, parve convertire in virtù positive i vizi psicodinamici già riscontrati nel suo Chisciotte.<sup>55</sup> (Nella parte episodica di Irina, il pubblico di Omsk ebbe inoltre il privilegio di vedere la ventiduenne Ljudmila Celikovskaja, già avviata al rango di controversa *star* del cinema sovietico,<sup>56</sup> alternarsi a Paškova, sua rivale nei favori dei *fan* del TIV nel dopoguerra, entro cui si formarono addirittura due fazioni contrapposte di «"celikisti" e "paškisti" che non di rado vennero alle mani».)<sup>57</sup>

In prospettiva, pare comunque lecito asserire che proprio con *Oleko Dundič* il Simonov attore fosse riuscito definitivamente a convincere la critica di sapersi adoperare con immutata maestria anche su personaggi esulanti dal suo *emploi*-fortino di consolidate virtù commedistiche. Agile impugnatura di quella tavolozza ormai composita sarebbe stato allora l'eponimo protagonista del *Cyrano de Bergerac* che il successivo 20 novembre Ochlopkov presentò senza rinunciare ai propri dettami stilistici in costante odor d'eresia formalista. Nell'allestimento del classico di Edmond Rostand toccò a Ryndin predisporre un girotondo di moschettierigiganti cui, non senza piccate reminiscenze chisciottesche, Simonov-Cyrano rivolgeva le proprie schermaglie rino-verbali «con romantica temerarietà che metteva in ombra le tinte ironico-grottesche del personaggio, adeguandole allo spirito eroico dei tempi», e distogliendole pertanto dalla «leggiadria dell'intelletto» di Mansurova-Roxane.<sup>58</sup>

Tra quei due fortunati *obrazy* creati dal suo direttore, anche il TIV aveva peraltro assolto l'inderogabile compito di dar corpo scenico a un ristretto novero di *instant*

movimento di Resistenza antifascista, che già nell'autunno precedente era riuscito a liberare, difendere e amministrare per circa un mese un ampio territorio della Serbia occidentale, proclamandovi la storica Repubblica di Užice.

<sup>54</sup> Tra cui, oltre a Ordžonikidze e Vorošilov, lo stesso Budėnnyj, interpretato da Zachava.

<sup>55</sup> ISDT, V, 56.

<sup>56</sup> Attrice d'elezione dell'infaticabile cineasta Konstant Judin, specializzato in commedie brillanti tanto regolarmente stroncate dalla critica quanto premiate da un enorme successo di pubblico, la popolarità della figura di Celikovskaja, che esaltava il clamore suscitato dalla sua fama di "mangiatrice d'uomini", tennero in costante apprensione gli organi di sorveglianza degli apparati di sicurezza. Stalin stesso avrebbe depennato di proprio pugno il nome dell'attrice dall'elenco dei premiati per il capolavoro di Ejzenštejn *Ivan Groznyj* (*Ivan il Terribile*, 1944), dove Celikovskaja aveva impersonato la zarina Anastasija (cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/persones/celikovskaya>>).

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Cfr. ISDT, V, 74-76. Come sarebbe avvenuto per la coppia Benedetto-Beatrice di *Much Ado About Nothing* (cfr. Ob2, 59 [n. 104]), anche in questo caso nelle copiose riprese post-belliche del *Cyrano* TIViano i nuovi astri Ljubimov e Julija Borisova si sarebbero avvicinati ai due grandi allievi di Vachtangov.

*plays* che – svolgendo in tutto il Paese una funzione non dissimile da quella che per le platee anglosassoni ebbe la coeva produzione cinematografica hollywoodiana – celebravano la Resistenza all'offensiva nazifascista, ancora nella sua fase di massima pressione ed espansione. Il 22 giugno 1942, primo anniversario dell'invasione, decine di teatri avevano allestito contemporaneamente *Russkie ljudi* (Gente russa) del ventiseienne Konstantin Simonov, che a un discreto, recente successo di drammaturgo aveva appena cominciato ad abbinare un'enorme popolarità come corrispondente di guerra.<sup>59</sup> L'allestimento del TIV, firmato ancora da Dikij, passò in secondo piano rispetto a quelli di altri allievi più o meno diretti di Stanislavskij,<sup>60</sup> segnalandosi soprattutto per la felice assimilazione all'*ensemble* vachtangoviano di Michail Plotnikov.<sup>61</sup>

Nell'autunno Aleksandr Kornejčuk, altro esponente di punta della drammaturgia neo-sovietica degli anni Trenta, specializzato in pezzi di «Leniniade» e «drammi con soffitto»,<sup>62</sup> pubblicò *Front* (Il fronte). Il lavoro fu immediatamente ripreso in edizione speciale dalla «Pravda» e messo contemporaneamente in cartellone da ventidue teatri del Paese.<sup>63</sup> Il 6 novembre 1942 fu Ruben Simonov stesso a firmarne l'edizione del TIV. Dacché aveva assunto la direzione del teatro, era la prima

<sup>59</sup> Al termine del conflitto, i reportage dal fronte di Konstantin Simonov sarebbero stati raccolti in volumi dalle tirature altissime, spianandogli la strada verso posizioni di grande prestigio nella nomenclatura politico-culturale dell'URSS post-bellica. Nel 1956, in qualità di redattore capo della rivista letteraria «Novyj mir», Konstantin Simonov avrebbe rifiutato la pubblicazione di *Doktor Živago*, (Il dottor Ž.), vicenda che pochi mesi dopo avrebbe condotto all'edizione in prima mondiale del romanzo di Boris Pasternak, nella traduzione italiana di Piero Zveterevich, per i tipi di Feltrinelli. Ancora nel 1973 l'autore di *Russkie ljudi* sarebbe stato (tra gli altri, con Kataev, Šolochov, Čingiz Ajtmatov e Konstantin Fedin) tra i principali firmatari di una lettera alla «Pravda», pubblicata il 31 agosto, in cui si sosteneva la posizione di pubblica censura del fisico Andrej Sacharov da parte di alcuni membri dell'Accademia delle Scienze dell'URSS, accomunando a quella condanna ideologica Aleksandr Solženicyn. Il breve documento avrebbe costituito il punto d'appoggio per l'emersione e l'accentuazione della campagna pubblica di repressione contro il movimento dei «dissidenti», sancendo al contempo la *leadership* mediatica esercitata su di essi (ovviamente, per mero e clandestino riverbero dai mezzi d'informazione occidentali) dai due grandi personaggi, dalle posizioni invero assai dissimili.

<sup>60</sup> Segnatamente, quello realizzato da Nikolaj Gorčakov presso il Moskovskij teatr dramy (Teatro del Drama di Mosca; MTD), l'unico teatro drammatico attivo nella capitale durante il periodo di sfollamento delle scene maggiori; e soprattutto quello firmato a Sverdlovsk da Nikolaj Chmelëv, Marija Knebel' e Viktor Stanicyn per il MCHAT (cfr. ISDT, V, 36-38).

<sup>61</sup> Passato già nel 1938 al TIV dai ranghi popoviani del Central'nyj teatr Krasnoj Armii (Teatro Centrale dell'Armata Rossa).

<sup>62</sup> Per cenni brevi (nonché meramente funzionali al contesto della nostra serie di profili) alle caratteristiche di queste tipologie tematico-drammaturgiche, rimandiamo a Ob2, 60-62 (sulla *Leniniana* o «Leniniade»); Ob1, 79 (n. 34) e Ob2, 50 (n. 55) (sui drammi «con» o «senza soffitto»).

<sup>63</sup> Cfr. <<http://www.vachtangov.ru/shows/front>> (dal sito ufficiale del TIV).

volta che tornava alla regia, e stavolta lo spettacolo dei vachtangoviani si accaparrò i maggiori consensi della critica.<sup>64</sup>

Come Ochlopkov per *Cyrano*, anche Simonov dovette peraltro molto del suo successo al duttile Ryndin, che stavolta si limitò a foderare la scatola scenica di panno militare. Da questo ascetico contesto gli interpreti, pressoché privi di altri appoggi, si rivolgevano direttamente al pubblico porgendo i dialoghi-cardine dal limite della ribalta e ricorrendo all'immenso arsenale di caratterizzazioni improvvisative peculiare alle tradizioni del TIV. Accanto al Gajdar di Tolčanov, spiccarono un altro prestigioso transfuga come Boris Babočkin,<sup>65</sup> nei panni del protagonista Ognev, e soprattutto Dikij, il quale assolse egregiamente il compito delicatissimo, stanti i recenti trascorsi personali, d'impersonare la figura negativa di Gorlov, un glorioso generale dell'Armata Rossa sciaguratamente restio ad avvalersi delle moderne concezioni tattico-tecnologiche per combattere l'attrezzatissimo nemico.<sup>66</sup> Come in *Čelovek s ruž'em*, Simonov parve dunque saper stemperare la retorica dei materiali drammaturgici tramite soluzioni sceniche improntate a una linearità di stampo grafico e, soprattutto, procedimenti recitativi idonei ad applicarvi salubri dosi di estemporaneità, a tutto vantaggio della credibilità delle vicende rappresentate. Anche *Front*, del resto, rimase per lunghi anni in cartellone, e fu ripreso nella veste originale da successive generazioni di attori e registi del TIV.<sup>67</sup>

Così, a tredici giorni dall'inizio dell'offensiva sovietica a Stalingrado, intrapresa il giorno prima dell'uscita del *Cyrano* di Ochlopkov, anche le prudenti ricerche del Simonov-regista conoscevano una consacrazione che, nella percezione dei contemporanei, si affiancava al riconoscimento del suo magistero attoriale come punto più brillante, o quanto meno discernibile, di un retaggio vachtangoviano offuscato dalla fitta caligine dell'epoca.

<sup>64</sup> Cfr. ISDT, V, 41.

<sup>65</sup> Nel 1936 Babočkin era passato dal GosDrama al BDT su invito di Dikij, suo amico fraterno, e allorché il regista era stato incarcerato gli era subentrato nella direzione. Nel 1940 Babočkin aveva lasciato la guida del BDT (scelta che l'attore-regista avrebbe poi definito «il più grande errore della mia vita»: cfr. Boris Babočkin, *Vospominanija. Dnevnik. Pis'ma* [Ricordi. Diari. Lettere], Materik, Moskva 1996, p. 215) per passare a Mosca come semplice attore del TIV.

<sup>66</sup> Cfr. ISDT, V, 40-42. Si ricordi che le cosiddette Grandi Purghe del 1937-1938, quelle in cui era appunto rimasto coinvolto Dikij, avevano mietuto a migliaia i quadri dell'Armata Rossa, peraltro bersaglio centrale della repressione anche durante e dopo la guerra, talché il 25 febbraio 1946 la stessa denominazione del nucleo principale delle Forze armate del Paese (per esteso, Armata Rossa Operaio-contadina) sarebbe stata ufficialmente mutata in Armata Sovietica, esplicando l'intento di recidere una volta per tutte il legame generazionale con i combattenti della guerra civile e saldandosi così senza soluzione di continuità alla seconda ondata di massa del Terrore.

<sup>67</sup> Così nel 1975, per il trentennale della vittoria, lo spettacolo sarebbe stato restaurato da Evgenij Simonov, figlio di Ruben, con Michail Uljanov e Vasilij Lanovoj nelle parti già create da Dikij e Babočkin.

Al pubblico di Omsk il TIV dette ancora un duplice tributo, tanto minore quanto tutto interno alla vena prediletta dal suo direttore, nonché agli umori più gai ispirati dalla felice inversione delle sorti belliche: nella primavera successiva, alla capitolazione della Sesta armata di von Paulus a Stalingrado (2 febbraio 1943), Simonov affidò a Tutyškin *Il servitore di due padroni*, ulteriore tassello nel programmatico svezamento dei ranghi più giovani della compagnia, mentre poco dopo Michail Sidorkin, altro esponente di quella generazione, fu incaricato di produrre *Sinij platoček* (Il fazzolettino azzurro), quasi un musicarello teatrale di Kataev dedicato alla popolarissima canzone del jazzista polacco Jerzy Petersburski.<sup>68</sup> Oltre a Kazanskaja e Ljubimov, quel filone di spettacoli, privilegiato da Simonov sin dal suo esordio alla guida del TIV, vide formarsi alcune tra le nuove stelle post-belliche, fra cui Vladimir Etuš, Nikolaj Gricenko e Vladimir Šlezinger.<sup>69</sup>

Dopo l'esito vittorioso della controffensiva sovietica nella battaglia di Kursk (23 agosto 1943) e la conseguente cessazione della minaccia diretta su Mosca, il TIV e gli altri teatri sfollati dalla capitale poterono rientrare nelle loro sedi. Saziata la curiosità del suo pubblico con gli allestimenti prodotti a Omsk e i relativi *obrazy* (Dundić, Cyrano), che al rientro gli erano prontamente valsi il Premio Stalin, Simonov volle impinguare il carniere del repertorio classico patrio, peraltro relativamente scarno, nonché già sanguinosamente interrotto dalle bombe che avevano mandato in pezzi *Maskarad*. Zachava firmò così un'edizione di *Groza* (L'uragano, 1944) che solitamente non viene registrata fra le maggiori del capolavoro ostrovskijano, nonché un restauro dell'edizione vachtangoviana dell'atto unico *Jubilej* (L'anniversario) con cui si era conclusa la serata-trittico *A. P. Čechov*, dedicata al 40° anniversario della morte dello scrittore.<sup>70</sup> Introdotto da un canonico *Predloženie* (Una proposta di matrimonio) in cui Rapoport diresse gli allievi del TUŠČ ricostruendo la regia di un saggio di laurea già firmato a suo tempo da Ščukin, lo spettacolo regalò al TIV anche l'ultimo contributo registico di Dikij,<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Cfr. ISDT, V, 58-59. Già autore di *Tango Milonga* (1928) – standard poi portato al successo internazionale, tra gli altri, da Al Jolson ed Édith Piaf con il titolo *Oh, Donna Clara* – allo scoppio della guerra Petersburski era riparato a Białystok, nella parte orientale della Polonia, ben presto occupata dai sovietici. Qui alla fine del 1939 aveva capeggiato il Belorusskij respublikanskij džaz-orkestr (Orchestra Jazz della Repubblica Bielorussa), *ensemble* per il quale aveva composto lo spensierato *Sinij platoček*.

<sup>69</sup> Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit.

<sup>70</sup> Cfr. Ob2, 44, 46.

<sup>71</sup> All'inizio della stagione successiva Dikij sarebbe passato al Malyj, mentre a Ochlopkov fu assegnata allora la direzione del MTD, cui nel 1943 era stato accorpato il Teatr Revolucii (Teatro della Rivoluzione; TR), già fondato da Mejerchol'd in parallelo al proprio TIM e “seconda gamba” della sua irresistibile ascesa durante la NEP (a un'analisi dell'interazione estetico-stilistica e politico-culturale tra queste due scene, in relazione al disegno egemonico-teatrale allora perseguito dal Maestro di Penza, abbiamo dedicato un apposito paragrafo di *La natura della convenzione...*, cit., pp. 109-125)

che per l'occasione allestì il segmento centrale, adattato per la scena dal racconto *Ved'ma* (La strega).

Nell'ultimo dicembre di guerra, Simonov bagnò i recenti allori concedendosi la direzione di *Mam'zelle Nitouche* (1944). Il regista volle ricondurre il libretto di Henri Meilhac e Albert Millaud allo statuto di commedia-*vaudeville*,<sup>72</sup> in ciò sorretto dal grafico nitore stilizzato delle scene di Akimov nonché dal testo degli intermezzi redatti da Nikolaj Erdman – quasi a concelebrare il ventennale dell'esordio registico di Simonov, che anche allora<sup>73</sup> si era avvalso della collaborazione dell'autore di *Mandat* (Il mandato) e *Samoubijca* (Il suicidio),<sup>74</sup> e il recente, relativo riscatto di quest'ultimo da una serie di misure repressive<sup>75</sup> – intermezzi che

<sup>72</sup> Cfr. ISDT, V, 59.

<sup>73</sup> Cfr. Ob2, 46.

<sup>74</sup> Le disgrazie di Erdman (vedi la nota successiva) erano cominciate proprio con *Samoubijca*, scritto sulle ali del successo conseguito da *Mandat* al TIM, dove Mejerchol'd, forte tra l'altro dei giudizi entusiastici espressi da lettori autorevoli del manoscritto come Osip Mandel'stam, Gor'kij, Lunačarskij e Stanislavskij, avrebbe dovuto allestire il nuovo dramma nel 1928. Ma la *pièce* fu bollata come «reazionaria» da un quotidiano moscovita e la scelta del TIM fu bloccata dal Glavrepertkom (sigla stante a designare il Sottocommissariato per il repertorio teatrale; cfr. Ob2, 47-48 [n. 40]), che silurò anche il susseguente tentativo del TIV, dove Popov era risoluto a lanciare di nuovo la sfida già vinta con il bulgakoviano *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zojka; cfr. Ob2, 47-48). Fu quindi la volta di Stanislavskij, che nel 1930 scrisse personalmente a Stalin per ottenere il permesso di allestire *Samoubijca*, riuscendo ad arrivare alle soglie della prima, quando però lo spettacolo fu di nuovo proibito. Nel 1932 Mejerchol'd tornò alla carica, e preparò lo spettacolo presentandolo a un'apposita commissione del partito presieduta da Lazar' Kaganovič, che non concesse il nulla osta. Peraltro, la maledizione di *Samoubijca* continuò a perseguire lo scrittore anche oltre il proprio cammino terreno, conclusosi nel 1970. Nel 1982 Valentin Pluček riuscì ad allestire il dramma presso il Moskovskij akademičeskij teatr satiry (Teatro Accademico della Satira di Mosca; MATS), salvo vedersi revocare il permesso dopo una manciata di repliche, e i nuovi tentativi intrapresi subito dopo da Evgenij Simonov al TIV e da Ljubimov al Tagan'ka furono anch'essi fermati da varie autorità censorie. Solo nel 1986, agli albori della *perestrojka*, Pluček sarebbe riuscito a sbloccare il proprio *Samoubijca*, che sulla scorta dell'enorme successo qualche mese dopo ottenne finalmente l'accesso anche agli scaffali delle librerie sovietiche.

<sup>75</sup> Negli stessi mesi in cui Mejerchol'd tentava per la seconda volta di allestire *Samoubijca*, Erdman si accingeva a collaborare con Vladimir Mass e il regista Grigorij Aleksandrov alla sceneggiatura del film *Vesëlye rebjata* (uscito nelle nostre sale con il titolo «Tutto il mondo ride – Allegri ragazzi»), passato alla storia come fondatore del musical sovietico. Nel 1933, essendo caduti nelle mani della polizia certi versetti e parodie satiriche composti da Erdman e Moss durante l'elaborazione della sceneggiatura, i due scrittori furono arrestati sul set del film. Erdman fu condannato a tre anni di confino a Enisejsk, nel cuore della Siberia centro-meridionale, e alla privazione a tempo indeterminato dei diritti civili. Scontata la misura restrittiva, Erdman rimase comunque soggetto al divieto di tornare nella capitale, e con l'avanzata delle armate naziste, in qualità di sottoposto a residenza coatta, fu spedito nelle retrovie più remote. Era l'ottobre 1941, e poche settimane dopo il successivo film di Aleksandrov, *Volga-Volga* (V. V.), di cui Erdman nel 1938 aveva co-redatto la sceneggiatura, sarebbe stato gratificato del Premio Stalin. Sul convoglio dei deportati, durante una sosta a Saratov, città dove il MCHAT era appena sfollato, gli giunse un invito di Ivan Moskvina (peraltro controfirmato da Lavrentij Berija, Commissario generale per la sicurezza e massimo esecutore delle direttive stalinia-

introducevano nell'azione un piano *en abîme* ove ci si figurava che una scomiccherata compagnia americana tentasse di adattare la propria ineducata gestualità alle maniere fini ma leggere richieste dal testo.<sup>76</sup> A tal fine Simonov accentuò la funzione di sfondo dello spartito originale di Hervé, commissionando al musicista del teatro Aleksandr Golubencev<sup>77</sup> apposite musiche di scena per il secondo atto, e soprattutto assunse in prima persona la responsabilità del processo di integrazione dell'*ensemble*. Così, nella parte di Champlatreux al veterano Kol'cov si alternava Nikolaj Gricenko,<sup>78</sup> il quale figurava anche come Michael, l'improbabile regista degli operettisti americani, mentre sulle «scene di massa eleganti e screziate in cui era impegnata tutta la gioventù» del teatro si stagliavano l'esuberante plasticità della Paškova o l'elastica grazia di Celikovskaja, che condivisero alternandosi in Denise la loro prima parte di protagonista.<sup>79</sup>

Rimasto per molti anni in cartellone, lo spettacolo sarebbe diventato un'agognata isola di lievità in un repertorio che ben presto regole esplicite e implicite mai così vincolanti ed assurde avrebbero reso, al TIV come altrove, claustrale al limite dell'asfissia. Come ha efficacemente sintetizzato Anatolij Smeljanskij,

l'ondata repressiva abbatutasi sul teatro sovietico dopo la guerra non fu casuale. Gli ideologi staliniani sopprimevano così le possibili conseguenze della guerra vittoriosa contro il fascismo. Bisognava senza indugio annichilire nei liberatori dell'Europa lo spirito orgoglioso e indipendente, la capacità di riflessione e sinanche di allegria.<sup>80</sup>

Se a questa «capacità di allegria» attinse ancora Simonov nel *Poslednij den'* (L'ultimo giorno) del congeniale Vasilij Škvarkin, affermato pioniere della commedia brillante sovietica di lingua russa,<sup>81</sup> e a quello «spirito orgoglioso e indipendente» non poteva che ispirarsi ancora la *Carmen* di Bizet commissionata

ne), ove il grande attore e futuro successore di Nemirovič-Dančenko gli proponeva un incarico come autore dell'Ensemble di canti e danze del NKVD, la struttura sovietica corrispondente al Ministero degli Affari Interni: qui Erdman avrebbe collaborato, tra gli altri, con Šostakovič e Ljubimov. Così aggirato il divieto di risiedere a Mosca, e reintegrato nei propri diritti civili, Erdman avrebbe inaugurato proprio con *Mam'zelle Nitouche* una nuova, per quanto defilata, serie di collaborazioni con i maggiori teatri moscoviti, culminata negli ultimi anni della sua vita con l'incarico di *dramaturg* del Taganka.

<sup>76</sup> Cfr. ISDT, V, 59.

<sup>77</sup> Al TIV dal 1935 al 1949, il compositore Golubencev vantava un'amplissima esperienza come direttore della sezione musicale di molti teatri, fra cui il PRTP (1924-1930) e il Realističeskij teatr (Teatro Realista; RT) di Ochlopkov (1932-1935), del quale aveva caldeggiato il passaggio al TIV. Tra il 1932 e il 1936 Golubencev aveva inoltre diretto le cattedre di Letteratura musicale e di Musica nello spettacolo drammatico presso il GITIS.

<sup>78</sup> Gricenko: Ob2, 62 (n. 124).

<sup>79</sup> <<http://www.vakhtangov.ru/shows/mnitush>> (dal sito ufficiale del TIV); cfr. anche ISDT, V, 58-59.

<sup>80</sup> A. Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva...*, cit., p. 14.

<sup>81</sup> Cfr. Ob2, 47.

dal Bol'soj a Simonov nei giorni della Vittoria, sul trionfo e iperallusivo dramma storico in versi di Vladimir A. Solov'ëv *Velikij gosudar'* (Il grande sovrano, 1945) con cui Zachava inaugurò la prima stagione post-bellica del TIV – oltre a gravare il confronto, anche stavolta impari, con l'Ivan il Terribile «tenebroso e tormentato» che Čerkasov tradusse dal set del coevo, incompiuto ciclo ejzenštejniano al parallelo allestimento di *Trudnye dni* (Giorni difficili) di Aleksej N. Tolstoj firmato da Leonid Viv'en al GosDrama<sup>82</sup> – già s'imprimeva netta l'ombra dell'imminente abisso in cui per molti anni sarebbe sprofondata la qualità dei repertori.

Nell'oscurità di quel precipizio, così repentinamente subentrata al mezzodì della sua carriera creativa, Simonov avrebbe pazientemente ordito una rete di salvataggio per il suo TIV, sacrificando a quel compito dirigenziale tempi, modi e qualità del suo impegno attoriale e registico. Da contesti ed eventi di quello scorcio post-bellico prenderà dunque le mosse il prossimo *obraz* simonoviano, l'ultimo dedicato alla figura dell'allievo di Vachtangov.

<sup>82</sup> Cfr. ISDT, V, 143-144, 152, 154.

# Francesco e la performance d'attore

*Alfio Petri*

Sono nato alle pendici del monte Subasio, dove le colline degradano verso la piana attraversata dal fiume Topino. Ho con il monte un rapporto speciale. Ogni volta che vado in Umbria sento il bisogno di andarlo a trovare, come fosse un amico. Ho vissuto a lungo in campagna. Conosco il ciclo della natura e i dettagli del lavoro nei campi. Porto ancora nelle narici il profumo delle distese di grano e di erba medica. Ho negli occhi il giallo dei meloni e i grappoli dei pomodori che tingevano le mani di verde. Sono allenato a riconoscere cose, animali e attività umane attraverso l'ascolto dei rumori. Sono cresciuto con il timore di Dio, andavo a messa la domenica, partecipavo alle feste religiose e dicevo le preghiere tutte le sere prima di addormentarmi.

Il distacco dalle pratiche religiose e l'abbandono della fede è avvenuta all'improvviso, quando ero bambino, per un fatto legato alla malattia di mia madre, sempre afflitta da violentissime emicranie. Cercavo di lenire il suo dolore appoggiandole un fazzoletto bagnato sulle fronte o sulle tempie nel tentativo – spesso vano – di vederla di nuovo in piedi con il sorriso sulle labbra. La sua sofferenza era una minaccia continua, un orrore, un segreto che mi procurava un forte disagio. Durò diversi anni. Diventò per me insopportabile quando i medici alzarono bandiera bianca. Ero disperato. Chiesi aiuto a Dio : «Pregherò mattina e sera – gli dissi – per tre mesi di seguito. Ogni giorno dirò dieci Pater Noster e dieci Ave Maria. Anzi, venti. Tu sei onnipotente. Guarisci mia madre». Un discorso facile, mi si può dire. Troppo facile. Ma ero un bambino. E anche se la mia richiesta era intrisa d'ingenuità retribuzionista, nella prorompente necessità infantile si nascondeva un fondo di verità. Ero convinto che Dio mi avrebbe ascoltato e avrebbe soddisfatto il mio desiderio. Rispettai l'impegno, ma Dio non si fece vivo.«Perché il patto di alleanza, fondato sull'amore, è stato disatteso e perciò negato? Forse non sono un bambino buono – dissi a me stesso – e non merito il dono della grazia di Dio. L'ho chiamato e non è venuto. L'ho supplicato e non mi ha ascoltato. Il cielo è vuoto. La terra non ha un cielo. Dio mi ha abbandonato», conclusi con il pragmatismo feroce dei bambini. Invece di provare un senso di colpa, approdai sbrigativamente alla negazione della divinità. Archiviato il rapporto con Dio, interruppi ogni relazione anche con i suoi rappresentanti in terra. Non so se sia stato un bene o un male. Fu così.

Passarono gli anni. Decisi di lavorare come attore. Mio padre non voleva. Mi contrastò, ma non si oppose. Andai a Milano, feci spettacoli e tournée con alcune importanti compagnie pubbliche e private, della grande tradizione teatrale. Nel 1982 tornai in Umbria più di una volta per la definizione e poi per la realizzazione

di un progetto pluriennale. In occasione di una visita al Monte Subasio, dopo aver costeggiato gli uliveti di Collepio e superato il bosco di pini odorosi, entrai nella vertigine di un silenzio sovrumano che fu interrotto dal rumore degli zoccoli di un cavallo, in corsa sfrenata, che venne fuori dalla conca erbosa del vulcano spento. Era Francesco. Tornava dalla Rocca di Spoleto, dove aveva interrotto il viaggio al seguito di Guglielmo di Brienne. Rabbriuidii. Il rumore sparì all'improvviso, inghiottito dal precipizio che, in linea d'aria, separava il bosco dalla parte nord della città di Assisi.

La sensazione eccitante era quella di una scoperta. Stabiliva un punto di contatto tra il miraggio di Francesco e il mio sogno di gloria, tra l'interruzione del viaggio in terra di Puglia e il rifiuto della tradizione immobile del teatro, come se io e Francesco fossimo legati da un destino comune. Nell'eccitazione del momento, le pratiche formative correnti, le frequentazioni abituali, il confronto con i "primattori" del momento, il ritorno d'immagine di alcuni spettacoli s'ingigantivano e si deformavano. Erano errori che diventavano orrori. L'aria che si respirava nella città di Milano era nota a tutti i giovani attori. Eravamo convinti che il teatro importante si facesse al Piccolo e in pochi altri teatri. Quello era *il* teatro. Era quello giusto, quello vero, quello che contava. Ma, all'improvviso, come per incanto, il mondo che avevo sognato fu distrutto dal passaggio di un cavallo al galoppo. Ero pronto a imboccare una nuova strada. Più solida. La conoscevo dal punto di vista teorico, ma non l'avevo mai praticata. Mi metteva paura.

Erano gli anni Ottanta. Con il sostegno di alcuni libri meditavo sulla perdita della dimensione del sacro da parte del cristianesimo e sul fatto che il sacro fosse il luogo dell'*indifferenziato*. Si trattava di una questione di rilevante interesse per i riflessi che aveva sul versante dell'arte dell'attore e della scrittura di testi linguistici. Valori opposti e contrari – il bene e il male, il giusto e l'ingiusto, il benedetto e il maledetto – erano forieri di una *con-fusione* che lasciava sopravvivere l'enigmatico e l'oscuro. Mi rendevo conto che la religione cristiana aveva distrutto l'*ambivalenza*: indicava il bene in Dio e il male nel Diavolo, desacralizzando di conseguenza il sacro. Riflettevo anche su un altro fatto: il cristianesimo nel compimento di questa opera aveva fatto scendere Dio in terra, per dirla oggi con Umberto Galimberti. Così, dopo aver abbandonato il sacro, aveva abbandonato anche il cielo e si era fatto mondo.

Rifiutato il sacro e abbandonato il cielo, pensavo - per dirla ancora con Galimberti - al cristianesimo come *agenzia etica*, responsabile di una invasione di campo a danno dello Stato laico. Centrale mi sembrava il dominio della ragione: nemica del sacro, era anche nemica del teatro. E mentre ragionavo attorno ai limiti della ragione, scoprivo il valore e la funzione del corpo/mente, che diventò ben presto una questione fondamentale nel contesto generale del lavoro sulle azioni fisiche finalizzato alla produzione delle *forme organiche* da parte dell'attore. Ma per tornare di striscio alla questione del sacro come continuazione e prolungamento del profano, in Assisi girava una storiella sciocca che nascondeva paradossalmente un brandello

di verità. Quando si fa sera, si diceva, i figli di Pietro Bernardone si rifugiano in casa per contare i soldi che hanno guadagnato nel corso della giornata con la vendita delle icone di San Francesco. Non ci voleva molta immaginazione e, diremmo oggi, non doveva arrivare Papa Bergoglio perché il popolo di Dio e quello che non era più di Dio si accorgessero del progressivo indebolimento del messaggio evangelico.

Nel 1982, sollecitato dal Comune di Assisi, dove la mia Compagnia teatrale aveva una delle sue basi operative, decisi di affrontare Francesco a viso aperto e di fare i conti con lui. Misi in cantiere la produzione dello spettacolo *Francesco viandante di Dio* (testo di Enzo Gentile, regia di Alessandro Berdini). Il testo linguistico fu ridotto ai minimi termini. Poche parole e molte azioni fisiche in funzione di una performance d'attore incentrata sulla mia persona. Alcuni attori e registi mi dicevano che non avevo il *physique du role*, ma si trattava di un problema inesistente. A me non interessava lavorare sul personaggio, sulla rappresentazione del personaggio di Francesco. Volevo mettermi alla prova, confrontarmi con lui, compiere atti di disvelamento, cogliere le occasioni per affermare il mio punto di vista sull'*essenza della povertà* applicata al teatro e sul *processo organico* autogestito dall'attore. Insomma, volevo verificare se, lavorando sulle azioni fisiche e sulla dilatazione del corpo/mente, riuscivo ad avvicinare l'arte alla vita attraverso la produzione delle *forme organiche*. L'*essenza della povertà* erano costituita dai due pilastri che Grotowski indicava come elementi imprescindibili del fare teatro: l'attore e lo spettatore. A Francesco non solo mi accumulava, dunque, la ricerca di questa *essenza*, ma anche un atteggiamento non predicatorio nel processo di comunicazione. Eravamo compagni di strada, viandanti con obiettivi strategici di diversa natura, ma con la stessa metodologia. Francesco non cercava di catturare l'attenzione e la considerazione degli ascoltatori, che lo accoglievano festanti alle porte di Cannara o di altre città umbre, attraverso l'uso della parola, ma con l'esempio, con l'atto del *fare*. La concretezza del *fare*, la priorità assegnata al comportamento, l'impegno assunto attraverso l'azione fisica – e in definitiva l'*attore totale* come *con-fusione* della parte materiale con la parte immateriale dell'attore –, mettevano in evidenza – oltre alla *povertà* – un altro importante punto di contatto, dato dalla centralità del *fare* che definiva la qualità dell'atto performativo, rendendolo seducente e credibile allo stesso tempo.

Per me che venivo dal teatro della tradizione immobile, che avevo assimilato la pratica della descrizione dei sentimenti sensazioni e pensieri, che avevo imparato a pompare i sentimenti, era essenziale azzerare tutto nella consapevolezza che il sentimento da comunicare non fosse altro che l'insieme delle azioni fisiche che lo costituivano. In altre parole, per me (*attore me stesso*) che consumavo in pochi giorni di prove la spontaneità iniziale della parola da dire, che ero stanco di ripetere le battute e i toni imparati a memoria, mi si presentava come una vera rivoluzione la scoperta del movimento che andava dal *fare* al *dire*, dalla *cosa* al *come*, dal *materiale* all'*immateriale*, e che portava con sé energie vitali e ritmi, assieme alla

organicità delle forme. Più in generale, posso dire che la follia luminosa di Francesco non era una bella espressione appiccicata pedissequamente ai processi della comunicazione teatrale, ma una cosa vera, nel divenire della dimensione della *soglia* generata dall'autogestione dell'*atto totale*. La pratica legata al lavoro sulle azioni fisiche, l'autogestione del *processo organico* e l'attraversamento della *soglia* sono diventate nel prosieguo del tempo questioni a cui ho rivolto un'attenzione crescente, ponendole non solo al centro della performance d'attore, ma anche della drammaturgia, cioè della scrittura di testi linguistici elaborati in funzione delle variegata forme di *teatro totale*.

Francesco non era un santo, era un uomo. L'arte della vita e la vita dell'arte erano atti in transito. In qualche modo ci univano. Capire Francesco voleva dire capire me stesso, assumere un atteggiamento critico nei confronti dell'attore tradizionale che ero stato e che non volevo più essere. Ero stato un attore povero e la povertà mi sembrava che fosse stata una miseria, mentre la povertà dell'attore impegnato nella manifestazione di un comportamento poetico mi appariva ora come una grande ricchezza.

Nello spazio metaforico di un giardino zen anch'io cercavo il mio dio. Cercavo il dio che stava dentro di me. Il rettangolo, destinato alla celebrazione del rito, era disegnato da pietre rosa, squadrate, messe una accanto all'altra, e riempito di terra. Al centro, due pietre più grandi, massicce, separate l'una dall'altra, irregolari, circondate da un'erba viva che il direttore di scena raccoglieva nei campi poche ore prima dello spettacolo. Il giardino zen era lo spazio scenico. Le chiese romaniche erano i luoghi dove veniva collocato lo spazio scenico. Sceglievo quelle romaniche perché disadorne. E quando mi dovevo adattare a quelle barocche, facevo togliere tutti gli arredi sacri e gli ornamenti floreali. Il luogo doveva contribuire a creare il silenzio: il silenzio riempito dal movimento del pensiero e dal movimento del desiderio dell'attore performer. L'azione aveva inizio all'esterno della chiesa romanica. Ricordo il portone spalancato di Collemaggio, a L'Aquila. Gigantesco.

Cammino scalzo. Sono piccolo, indifeso. Supero la soglia, giro il capo, guardo il portone che lentamente si chiude. Mi lascio il mondo terreno alle spalle. Proseguo verso il bordo di pietra del giardino. Ritrovo la dimensione fisica naturale. Mi concentro sul freddo del pavimento, sulla leggerezza del corpo asciutto, sul ritmo e l'energia del passo, lento ma sicuro, fino al bordo del giardino. I piedi compiono l'azione primaria del camminare: il resto del corpo l'accompagna. Sollevo il piede destro, l'appoggio sulla terra: al contatto si accendono le luci. Avvio il lavoro sulle strutture che costituiscono la tessitura a matrice fisica delle sequenze. Faccio riferimento alle azioni fisiche, le centinaia di azioni fisiche che ho imparato a memoria. Solo dopo ho imparato a memoria le battute. Di solito, dopo averle imparate perfettamente a memoria, cerco di dimenticarle.

Le prove sono servite a frantumare le azioni, a farle diventare sempre più piccole, perché fossero concrete, dettagliate e stimolanti. Poi le ho suffragate con una serie di *specificazioni di qualità* perché risultassero logiche, credibili e affascinanti. Le

microazioni fisiche facilitano la concentrazione, consentono di alimentare e di controllare al meglio il movimento di attraversamento della dimensione della *soglia*. Solo se mi perdo posso ritrovarmi e solo ritrovandomi posso di nuovo perdermi.

È difficile raccontare il movimento della dilatazione del corpo e della dilazione della mente. È difficile descrivere il luogo della *soglia*. È la prima volta che parlo di questa performance d'attore. È la prima volta che cerco di raccontare cose che sono irraccontabili. Le cose che voglio dire possono essere dette? E qual è la forma del non-detto dell'attore muto? Dove nasce il silenzio? Dove ha origine l'azione? L'uno e l'altra a cosa tendono? Ha un timbro il silenzio che parla? Ha una energia? L'accompagna un sentimento? Il sentimento è l'insieme delle azioni fisiche che lo costituiscono. Ecco, ho trovato il modo di dire una cosa che per molto tempo ho avuto difficoltà a raccontare. Implicitamente ho trovato il modo per non distrarmi, per non disperdermi in pensieri fuorvianti, per non essere presente a me stesso, sfuggendo alle grinfie della ragione. Mi concentro sull'azione fisica e sulle specificazioni di qualità. Sono la mia ancora di salvezza. Naufrago. Però, solo se vado a fondo posso riemergere. Solo se muoio, posso rinascere. Aderisco all'azione fisica con l'energia necessaria e sfioro di nuovo la dimensione della *soglia*, che è la mia droga. Bernardone mi stimola. Bernardone non è il ricco mercante di stoffe: è mio padre. Un indemoniato. Grida che non devo perdere tempo con il teatro, che devo finire gli studi universitari. E così faccio gli occhi piccoli per proteggermi dalla voce stridula.

L'attore che sta in scena con me recita la parte, mentre io la ignoro. Lavora sui toni, mentre io lavoro sulle azioni fisiche. Questa è la causa della schizofrenia dello spettacolo, lo ammetto. Non mi curo del personaggio di Francesco. Non voglio rappresentarlo. Non voglio interpretarlo. Il collega ripete quello che ha imparato a memoria, io invece ri-faccio le azioni come fosse la prima volta. Lui mette la maschera, io compio un atto di disvelamento. Non mi "calo" nel personaggio (come potrei? non c'è nel testo, il personaggio è un lessema). Lo utilizzo piuttosto per affermare il mio punto di vista. E danzo ora. E canto poi una nenia che ho sentito da mia nonna, mentre la figura di mio padre suscita paura e ammirazione. Anche l'emozione è data dal complesso delle azioni fisiche che la costituiscono. Dunque, lavoro alla sorgente del fiume. Rivolgo l'attenzione alla causa, non all'effetto. Così scrivo la vita con quello che non c'è, come il volo degli uccelli. Una sequenza sorprendente. Gli ingredienti sono minimi: il dito indice della mano destra e l'impulso che parte dal tronco. Le modalità sono artistiche. Scrivo la vita con quello che vedo (anche se non c'è, come il volo degli uccelli; del resto solo se vedo quello che non c'è posso diventare una visione). Scrivo la vita con quello che ascolto e che faccio. E se ho paura e ammirazione per mio padre Bernardone, significa che vivo: non mi vedo, perché vivo.

Il giardino zen è il luogo delle meditazioni e delle visioni, della rimembranza, della spiritualità accompagnata dalla materialità delle cose quotidiane, impresse nella

memoria e restituite dal pensiero del corpo. È il luogo dell'amore e della violenza, della giustizia e della vendetta, dove un corvo viene ucciso per aver ucciso un passero che gli aveva rubato una mollica di pane. È il luogo del sacro. È il luogo della *contesa*, dove valori opposti e contrari coesistono: amore e odio, bene e male, dolore e gioia, errore e grazia sfrigolano senza annullarsi reciprocamente. È il luogo dove il "bon Signore", "altissimo" e "onnipotente", può fare una cosa ma anche il suo contrario: può ascoltare la preghiera di un bambino che vuole godere del sorriso della mamma, ma può anche ignorarla. Lancio un grido. Violento. Rabbioso. Suona come una imprecazione.

Dopo la "prima" del 2 di ottobre, in Assisi, alla presenza del Legato Pontificio, feci una tournée di circa ottanta "piazze" e tornai a Roma tre volte con lo spettacolo. Non mi meravigliai più di tanto, quando vidi uscire dal teatro il cardinale incaricato della selezione degli spettacoli destinati alle "celebrazioni francescane". La morte del sacro e l'ateologia non erano temi presenti nello spettacolo, ma non posso negare che Francesco risultasse agli occhi e alle orecchie dei testimoni un personaggio inquieto e tormentato. Per certi aspetti anche violento, come penso che siano – violenti e duri e intransigenti –, tutti i folli luminosi di questo mondo.

Una cosa è certa: ho scritto questa esperienza come transito di vivi e di morti. La racconto cercando di dire quello che c'era e quello che non c'era. Tra quello che ho visto, e che c'era, non dimenticherò mai i testimoni muti della performance d'attore, muti ma partecipi, che si voltavano verso il muro della chiesa per pregare o per piangere silenziosamente, oppure che mi baciavano le mani. Perché? Me lo sono chiesto molte volte. Alla fine sono giunto a questa conclusione: pregavano, piangevano o mi baciavano le mani perché non pompavo sentimenti. Perché il mio corpo/mente – con una opportuna manovra – si dilatava, provocando la dilatazione del corpo/mente dei testimoni, ai quali evidentemente arrivavano forme organiche seducenti. L'alternativa alla ragione e alla parola che spiega i significati sta nei ritmi e nelle energie vitali che possiedono il cuore e la mente dei testimoni, i quali, da muti, diventano attivi e partecipi. Erano loro che facevano il personaggio. Lo immaginavano. Lo vedevano. Non ero io a farlo. Di certo il teatro non ha bisogno di attori, registi o drammaturghi, ma di uomini, di *pontifex*, uomini capaci di costruire *ponti*, creare *transiti*, inventare *passaggi*. Ed è proprio alla formazione di uomini liberi – liberi da ogni resistenza e da ogni pregiudizio – che dovrebbero guardare le scuole di teatro e le università, ma questo è un altro discorso: difficile, ma non impossibile.

La critica ufficiale dell'epoca ebbe nei miei confronti una scarsa attenzione. Alcuni scrissero che "un piccolo Grotowski" si aggirava nell'Italia centrale e meridionale con uno spettacolo su Francesco di Assisi. Altri definirono lo spettacolo "devozionale". Che facessi riferimento alle teorie di Grotowski sul "teatro povero" era vero ed era altrettanto vero che fossi decisamente "piccolo" rispetto al geniale regista polacco, ma respingo in modo categorico il carattere "devozionale" della performance. Facevo parte di quella generazione di attori che, dopo aver rubato tutto

quello che potevano rubare al teatro della tradizione, sentivano il bisogno di cercare una strada personale che portasse al superamento dello stallo derivante dall'alienante trasformazione della parola scritta in parola parlata. Non ritengo che quella performance d'attore su Francesco fosse un capolavoro di perfezione. La metodica di lavoro sulle azioni fisiche e sull'*atto totale* arriverà a maturazione negli anni successivi. Penso tuttavia che nella performance ci fossero i risultati di una pratica che poteva essere considerata soddisfacente. So come gira il mondo. E ricordo i sorrisetti ironici di alcuni critici, attori e registi quando con il Centro Nazionale di Drammaturgia ridefinii e rilanciai il tema del *teatro totale*, impegnandomi in produzioni artistiche fondate su miscele linguistiche eterogenee; quando realizzai le sei edizioni della *Vetrina Internazionale del CND in Aree Intermediali e Sinestetiche* e, nel 2001, quando organizzai il primo convegno in Italia sulla *Pluralità del Linguaggio* nella creazione artistica.

Dopo lo spettacolo *Francesco viandante di Dio*, a distanza di alcuni anni, ho fatto una performance dedicata all'attore muto e legata al *pensiero del corpo*. È visibile su Youtube, con il titolo ironico *Io ti amo*. Dura otto minuti. Ardua. Rigorosa. Curata nei minimi dettagli. L'ho progettata nell'arco temporale di sei mesi, non l'ho mai provata e non ho mai voluto ripeterla. Penso che le vere performance debbano essere uniche e irripetibili. Lo spettacolo e la performance sono state due straordinarie esperienze. La prima mi ha cambiato la vita. La seconda è servita a perfezionare la pratica dell'*atto totale* dell'attore. Forse, vedendo *Io ti amo* (<<http://www.youtube.com/watch?v=yql5gSyp140>>) si può capire meglio *Francesco viandante di Dio*.



*Il manifesto dello spettacolo*

# Come cambia la memoria del teatro nell'era digitale?

Moltiplicare formati e produzioni senza perdersi...

*Maia Giacobbe Borelli*

The computer as hypertext, as symbol manipulator, is a writing technology in the tradition of the papyrus roll, the codex, and the printed book. The computer as virtual reality, as graphics engine, as perceptual manipulator, belongs to and extends the tradition of television, film, photography and even representational painting.  
*Jay David Bolter*

1. *L'era digitale sta trasformando gli studi teatrali: dall'emissione radiofonica di Antonin Artaud del 1947 ai Nuovi Media di oggi*

La citazione in esergo ci ricorda la complessa realtà degli spazi virtuali, evoluzione delle arti rappresentative e multimediali, in opposizione allo spazio alfabetico della pagina, custode della nostra cultura fino a poco tempo fa.

Lo spazio virtuale si caratterizza per la sua molteplicità, l'ibridazione e la fluidità dei suoi contenuti. Vorrei sottolineare che l'avvento del digitale ha portato con sé una serie di nuove sfide che stanno cambiando profondamente gli studi e la memoria del teatro e che vanno raccolte senza indugi.

Ovviamente in tutti gli ambiti legati alle Performing Arts – dalla produzione, al restauro, all'accesso e alla conservazione del documento che testimonia di un evento (interviste, seminari, conferenze, lezioni, spettacoli, ecc.) – il digitale è usato correntemente. Mi soffermerò in particolare sull'aspetto della conservazione e dell'accesso in rete del documento audiovisivo, concentrandomi esclusivamente sul prodotto multimediale e lasciando da parte le problematiche relative ai documenti testuali.

La creazione di luoghi per mantenere una memoria di questi eventi effimeri è stato argomento importante mano a mano che si sono costituiti gli archivi e le biblioteche, pubbliche e private, per l'uso di la comunità di studiosi.

Una grande distanza, almeno cinquecento anni, separa i primi archivi bibliografici dai primi archivi audiovisivi. I primi hanno ormai sviluppato una lunga tradizione di studi biblioteconomici e archivistici, i secondi stanno elaborando i propri fondamenti.

Secondo l'Unesco il primo archivio audiovisivo europeo data al 1899, si tratta del Phonoarkiv di Vienna, dedicato alle produzioni sonore.<sup>1</sup>

La possibilità di registrare l'evento di spettacolo comincia a diffondersi solo nella seconda metà del ventesimo secolo, con l'introduzione di audio e video cassette e con il film 16 mm. Prima di allora, a causa degli alti costi della produzione in pellicola, solo pochissimi spettacoli potevano permettersi la registrazione delle proprie rappresentazioni.

La storia delle tecnologie elettromagnetiche e digitali e dei mass media è relativamente breve nei confronti della millenaria storia del teatro. L'evolversi e il moltiplicarsi di forme e formati del filmato di spettacolo ha permesso di espandere notevolmente le possibilità di analisi dei ricercatori.

Alcuni esempi:

1) In conseguenza alla diffusione del video amatoriale e portatile, gli studi e le riflessioni relative hanno moltiplicato in questi ultimi decenni l'attenzione degli studiosi sulle tecniche di recitazione degli attori, sulla loro gestualità o sul suono, in genere concentrandosi sulle potenzialità del corpo in scena;

2) L'antropologia teatrale, si è affermata negli anni Settanta contemporaneamente alla possibilità di accedere più facilmente a filmati dove si potevano osservare in azione attori e danzatori di culture diverse, e comparare le loro tecniche a quelle occidentali.

3) *Pour en finir avec le jugement de dieu*, l'emissione radiofonica per la radio pubblica francese preparata da Antonin Artaud nel 1947,<sup>2</sup> si può considerare il momento seminale grazie al quale uno strumento tecnologico, la registrazione sonora censurata – e pubblicamente trasmessa solo nel 1975 – ha proiettato i corpi di chi l'ha ascoltata, artisti e professionisti della scena ma anche filosofi e poeti, verso il futuro delle loro utopie. Questo grazie alla circolazione di audiocassette clandestine con la voce di Artaud. Così l'ascolto di una registrazione sonora è stato, pur in totale assenza di corpo e di immagine, un contributo importantissimo agli studi teatrali, ed ha partecipato alle innovazioni nell'uso della voce e delle sonorità in genere.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> The Historical Collections (1899 -1950) of the Vienna Phonogrammarchiv:

<<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-projectactivities/memory-of-the-world/register/fulllist-of-registered-heritage/registered-heritagepage-8/the-historical-collections-1899-1950-of-the-viennaphonogrammarchiv/#c191394>>.

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, registrato negli studi della Radio Pubblica nel novembre 1947 (testo pubblicato dall'editore K, Paris nel 1948).

<sup>3</sup> Cfr. Valentina Valentini, a cura di, *Drammaturgia sonora*, Bulzoni, Roma 2012.

1.1 *Dagli archivi del Luce alle collezioni video, passando per la tv pubblica: un rapporto conflittuale tra teatro e televisione*

Benito Mussolini, nel 1924, fondando l'Istituto Luce con l'intenzione di stimolare la cultura nazionale attraverso cinegiornali e filmati di propaganda, ha dato il via a un ampio processo di archiviazione della memoria anche teatrale. In quegli archivi troviamo interviste e notizie di attualità teatrale dell'epoca fascista e del secondo dopoguerra.

La data del 21 febbraio 1966 segna l'inizio della possibilità di custodire su pellicola 16 mm le immagini del nostro servizio pubblico radiotelevisivo Rai, comprese alcune rubriche di carattere divulgativo sulle stagioni teatrali dell'epoca, mentre si conservano tracce, sempre in pellicola, dei materiali precedenti, fin dal novembre 1952, solo attraverso la registrazione in vidigrafo delle notizie e dei servizi sugli eventi teatrali, provenienti dai telegiornali dell'epoca.

Tutto ciò che è rimasto del primissimo periodo sono pezzi di pellicola di pochi metri, "come immagini naufragate di una memoria sparsa" precisano Ciro Giorgini e Caterina D'Amico nella loro ricerca svolta nel 1997 presso le teche RAI per conto dell'Archivio del Riccione TTVV.<sup>4</sup>

Il supporto elettronico ha cominciato a essere utilizzato per le trasmissioni Rai a partire dal 1976, permettendone poi la documentazione audiovisiva in forma più sistematica con l'istituzione delle Teche Rai, sempre con accesso ristretto ai documenti. L'importante ruolo formativo e culturale del servizio pubblico televisivo, non solo di informazione e intrattenimento, si sarebbe dovuto esplicitare offrendo al pubblico il più ampio ventaglio di scelte, non con la moltiplicazione dei canali, come poi è avvenuto, quanto piuttosto proponendo il pluralismo dei programmi, dei formati e dei generi.

In Italia il rapporto tra teatro e televisione è stato conflittuale e travagliato ed è risultato nella scarsità di programmi che si sono occupati del teatro e della danza. Così il filmato audiovisivo sulle Performing Arts ha trovato scarsa applicazione nella televisione divulgativa di tipo generalista, così come è poco presente negli attuali canali tematici italiani. Fra teatro e tv si sono creati negli anni perigliosi territori di confine: i protagonisti del nostro teatro dagli anni Cinquanta a oggi, da Eduardo De Filippo a Vittorio Gassman, da Dario Fo a Giorgio Strehler hanno fatto incursione sulla scena televisiva con il *teatro televisivo*, o *teatro per la televisione*. Ci sono state anche opere *fra teatro e televisione*: Carlo Quartucci, con le sue opere video fatte di continui smontaggi e rimontaggi (dal 1980), o Carmelo Bene, con la sperimentazione del colore in *Bene! Quattro modi diversi di morire*

<sup>4</sup> Caterina D'Amico, Ciro Giorgini, *Cronache del teatro in tv, (1996 e 1997)*, cataloghi dell'11° e 12° Riccione Teatro Televisione Video Festival, Riccione 1997, p. 4.

*in versi* (1977), prodotta dalla Rai o Mario Martone, che segnò gli esordi del videoteatro presso la sede Rai di Napoli.<sup>5</sup>

L'introduzione del *video portable recorder* prodotto dalla Sony negli anni Settanta inizialmente con nastro magnetico da mezzo pollice, porta alla moltiplicazione della documentazione di eventi legati alle performing arts. In una sorta di zona limite indistinta, *né teatro né televisione*, sfruttando i nuovi ritmi dell'immaginario videoartistico degli anni Ottanta, la sapienza teatrale italiana ha operato con il videoteatro un interessante *remix* creativo dei flussi indistinti di una tv sempre uguale che poco o niente si informa sull'attività dei teatri e ancor meno sulle problematiche di ricerca attuali dello spettacolo dal vivo.

Il tema della memoria teatrale ha percorso tutto il teatro del Novecento, ma solo di recente, grazie al passaggio dalle tecnologie analogiche a quelle digitali, gli archivi dei teatri e i centri di ricerca hanno iniziato a lavorare sul recupero, la conservazione, la digitalizzazione dei film e delle registrazioni audio e video.

Ad esempio, il Centro Teatro Ateneo della Sapienza Università di Roma, specializzato in produzione audiovisiva, video e filmica,<sup>6</sup> nel corso del tempo ha accumulato un vasto repertorio di audiovisivi teatrali realizzati con formati e supporti molto diversi: dalla pellicola 16 mm al nastro magnetico (bobine da 1', bobine da ½', cassette ¾' U-Matic e BVU, Betacam Oxid e SP, Betamax, Hi8, VHS, S-VHS, ma anche Mini-DV, HD, computer grafica, ecc.) fino all'attuale produzione in digitale. Grande è la diversità produttiva degli audiovisivi custoditi nell'archivio del centro: si va dal programma radiofonico e televisivo al prodotto cinematografico e home video, alle immagini utilizzate per la scena teatrale, ai video di creazione artistica, al videoteatro, al filmato didattico, alle creazioni degli studenti.

La diversità di questa documentazione audiovisiva corrisponde e accompagna in modo speculare la grande esplosione di forme diverse di spettacolo teatrale del secondo Novecento. Alla fine degli anni Sessanta comincia una contaminazione con le diverse arti espressive e soprattutto con il cinema e la televisione. Gli *old media* e i *new media* accolgono sempre più spesso la scena teatrale e gli artisti ampliano la loro ricerca esplorando nuove forme espressive. Artisti come Eduardo De Filippo, Vittorio Gassman, Dario Fo, o Jerzy Grotowski, Peter Brook, Anatolij Vasiliev e Bruce Myers si rapportano con la ripresa cinematografica e televisiva. Il Centro Teatro Ateneo conserva traccia dei loro passaggi attraverso la registrazione di lezioni, seminari, prove di spettacoli e interventi nei convegni.

<sup>5</sup> Cfr. Franco Prono, a cura di, *Il teatro in televisione, scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Dino Audino, Roma 2011.

<sup>6</sup> Il centro, ora guidato da Valentina Valentini, è stato ideato e fondato nel giugno 1981 come Centro di Ricerca Interfacoltà da Ferruccio Marotti. Pur avendo una storia relativamente recente, questo archivio audiovisivo è oggi uno dei maggiori centri in Italia per la raccolta della memoria dinamica sul teatro e lo spettacolo.

Le produzioni del Centro, all'inizio finalizzate alla diffusione televisiva o home video, come per le trasmissioni documentarie su Gian Maria Volonté o su Eduardo De Filippo, iniziano ad essere prodotti anche per la rete.

Se questi sono i cambiamenti nei formati e nelle produzioni dovuti alle innovazioni che si sono succedute in un arco di tempo così breve, cosa sta cambiando nel panorama degli studi che riguardano lo spettacolo dal vivo?

Il lavoro di Martin Weller<sup>7</sup> sulle innovazioni in corso nella pratica accademica nel cammino verso una nuova "pedagogia dell'abbondanza", grazie all'uso di *blog*, *wiki*, social network, siti di condivisione dei contenuti, o azioni come *tagging*, *re-mixing*, *mash-up*, esalta gli esempi di nuove infrastrutture che mettono gli utenti al centro, enfatizzando la partecipazione. I nuovi modelli educativi basati sugli strumenti del Web2.0 accelerano l'azione e non la passività, come era nei sistemi di apprendimento tradizionali, e partono da alcune osservazioni sui vantaggi dell'insegnamento che mette al centro dei corsi la produzione dei contenuti da parte degli utenti. I punti di forza sono: gratuità dei contenuti; abbondanza dei contenuti; varietà dei contenuti; condivisione dei contenuti; *social based*; facilità di connessione; economicità dei sistemi organizzativi.

Secondo Weller alcuni cambiamenti, sia nell'insegnamento che nell'apprendimento, che sono in corso si spiegano in una logica di alternanza tra scarsità e abbondanza di risorse disponibili.<sup>8</sup>

L'abbondanza degli accessi al documento è oggi il punto di partenza per una progressione che, moltiplicando gli autori, crea nuove sfide agli archivi. Si sta aprendo una nuova fase per lo sviluppo degli archivi, intesi come luogo fisico, o stiamo assistendo alla loro fine, a causa proprio dei vantaggi introdotti dal Web2.0? Ogni due giorni i dati disponibili in Internet aumentano in modo esponenziale. L'accesso remoto ai dati ha un effetto macro: lo spostamento graduale ma inesorabile della pratica di studio, dalla comunità ristretta all'accesso allargato, con cambiamenti sostanziali nel modo in cui si fa ricerca. Oggi i numeri di chi scarica documenti da internet per motivi di studio sono molto maggiori di quelli di chi si reca effettivamente in archivi e biblioteche.

Senza trascurare il fatto che l'interesse degli utenti online riguarda sempre meno la sola consultazione e sempre più la creazione di nuovi prodotti audiovisivi, realizzati mescolando materiali pre-esistenti messi a disposizione dagli archivi digitali. La produzione, riproduzione, diffusione di immagini composite, realizzate con amplificazione d'immagine (*zoom*), rimontaggio, interazione di documenti originari, riprese, materiali di repertorio e di elementi aggiunti in modo virtuale, animazione 3D, *compositing*.

<sup>7</sup> M. Weller, *A Pedagogy of Abundance*, in *The Digital Scholar: How Technology Is Transforming Scholarly Practice*, Bloomsbury Academic, e-book, 2011, pp. 466–78.

<sup>8</sup> *Ibid.*

L'accento di chi si occupa di memoria teatrale, come il Centro in esempio, si sposta ora dall'accesso e la conservazione dei materiali alla possibilità di permettere la produzione di contenuto *user generated*.

1.2 *L'accesso online è sempre più abbondante e il prodotto audiovisivo modifica facilmente la sua forma: così, moltiplicando il numero degli autori, tutto cambia*

Il Web2.0 ha aperto una fase di abbondanza che non ha precedenti nella storia dello studio delle performing arts e sta cambiando lo stato del documento teatrale audiovisivo. La possibilità di accedere liberamente in rete alla consultazione del prodotto audiovisivo permette una nuova e più facile gestione dei documenti teatrali: l'audiovisivo digitalizzato è sempre più diffuso, oltre allo stretto ambito specialistico dei frequentatori di archivi e biblioteche di pochi decenni fa.

Se il patrimonio audiovisivo sulle performing arts è sempre più accessibile via web per varie tipologie di utenti, dallo studente all'artista, dall'appassionato allo studioso, è importante fermarsi a riflettere sulle trasformazioni in atto e sui cambiamenti che riguardano i suoi formati di produzione.

La specifica natura delle performing arts include non solo il contenuto intellettuale del documento ma anche le sue caratteristiche tecniche, che non costituiscono un aspetto secondario, ma la prova stessa del contesto e del percorso storico-sociale di quel documento audiovisivo.

Il documento è traccia di qualcosa di profondamente umano che non può essere replicato né sostituito dal digitale. Da sempre lo spettacolo dal vivo è un evento che si compie e si brucia nel momento della sua «liveness».<sup>9</sup>

Tutti gli eventi teatrali usano oggi tecnologie (impianti luci e suono ne sono il livello minimo) ma la caratteristica principale che li contraddistingue rimane la compresenza di attori e spettatori che sussiste anche nel caso di performance *multisite*.

Per quanto gli scritti di Philip Auslander siano illuminanti circa il cambiamento della nozione stessa di compresenza, è importante non confondere comunità teatrali e comunità virtuali, perché restano gruppi distinti e non intercambiabili. L'audiovisivo, grazie alla sua dimensione polisensoriale, può dare l'illusione di restituire con più fedeltà la qualità artistica di uno spettacolo di teatro rispetto al documento scritto, nonostante il creatore (o meglio i creatori) del filmato si frappongano sempre all'autore dello spettacolo in qualità di nuovi autori di un'opera diversa, quella audiovisiva appunto, imponendo il loro punto di vista alla fruizione

<sup>9</sup> Cfr. Philip Auslander, *Liveness, Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London and New York 2008.

remota.<sup>10</sup> L'audiovisivo moltiplica gli autori ma non risolve il problema, e comunque non potrà mai sostituirsi allo stesso spettacolo teatrale. Grazie alla codifica digitale e alla rete, l'audiovisivo può aprirsi alle richieste degli utenti che vogliono modificarlo e riutilizzarlo, diventando autori di innumerevoli nuove versioni dello stesso.

Il focus della richiesta si sposta sul contenuto *user-generated*, generato dal suo fruitore. Le immagini audiovisive possono essere scomposte in diverse unità semantiche e raccolte attraverso strumenti e metodologie prefissate ma anche flessibili, secondo le esigenze dei diversi utenti. La comunità delle Performing Arts in senso tradizionale, non la comunità online, ha necessità di trovare modi per garantire la qualità dei documenti originali disponibili, separandoli da quelli generati successivamente. Tutta la modalità tradizionale di trasmissione del sapere teatrale in ambito accademico ne risulta trasformata.

### *1.3 La documentazione audiovisiva si relaziona sempre con una mancanza essenziale: la performance di cui è traccia residuale*

La comunità teatrale condivide la consapevolezza che il documento audiovisivo di spettacolo sia sempre in rapporto con una assenza, quella dell'evento di cui è traccia residuale, e in quanto tale utile allo studioso perché possa, come un archeologo, ricostruire evocandolo, a partire dai frammenti di cui dispone, qualcosa che non è più.

Oggi il documento audiovisivo, se digitalizzato, non è più legato al suo supporto fisico, e può essere distribuito sui diversi canali, dove si incontrano sia le necessità degli studiosi che quelle dell'intrattenimento. La memoria teatrale viaggia dall'aula didattica all'etere ai social network senza soluzione di continuità.

Avere la cognizione di questo allargarsi del potenziale pubblico interessato a fruire del documento, grazie alla rete, è solo un primo passo verso la gestione operativa di un infinito moltiplicarsi dei documenti audiovisivi disponibili su un dato argomento legato alla memoria teatrale e alle performing arts in genere.

Possiamo, grazie al digitale, frammentare il documento e riaggregarlo, riprodurlo in vari formati e lunghezze, riutilizzarlo in forma diversa. Queste numerose manipolazioni possibili cambiano lo status e modificano la problematica del diritto d'autore del documento stesso, che sta spostando il suo focus dalla proprietà dei dati al loro utilizzo. Gli archivi stanno rendendo accessibile online non solo il documento montato di un evento teatrale ma anche tutti i suoi materiali di ripresa, permettendo questo esercizio di incessante rinnovarsi del documento secondo le

<sup>10</sup> Bisogna considerare che questa sovrapposizione era presente in passato anche il caso di cronache teatrali, recensioni critiche, diari d'attore o di regia, saggi di studio. Ogni evento viene filtrato dal punto di vista del suo *reporter*, mai testimone oggettivo.

necessità degli utenti. Questo consente di sperimentare differenti processi di manipolazione e restauro dell'immagine. Permette inoltre percorsi di ricerca diversificati, incentrati sulla drammaturgia dell'attore/autore/regista contemporaneo e legati alla conservazione e diffusione della memoria teatrale, sia visiva che sonora.

Ma non tutti i documenti si equivalgono. Tracce di performance storicamente importanti di cui esistono poche registrazioni assumono maggiore valore, anche se sono di cattiva qualità, rispetto alla documentazione abbondante di eventi recenti. Non è quindi la lunghezza del documento, la qualità dell'immagine, il nome dell'autore, che stabilisce la gerarchia. I livelli sono vari e complicati, così come gli elementi di interconnessione tra tutti questi vari livelli, che vanno tenuti in considerazione per arrivare a definire i criteri di gerarchizzazione dell'offerta.<sup>11</sup>

Per non perdere in questa nuova abbondanza di dati la memoria di quello che è stato importante per la storia delle performing arts, in una nuova e terribile forma di amnesia bulimica, si pone fortemente un problema di *authenticity* del documento. Il problema di garantire la qualità del documento accessibile online è in qualche modo sottovalutato.

Credo che il documento abbia la funzione di aiutare il rinnovamento delle performing arts nelle sale e sui palcoscenici, non tanto ad alimentare la comunità virtuale quanto quella teatrale. Sono necessarie riflessioni a riguardo, per poter identificare quali siano i documenti importanti all'interno della vasta scelta disponibile.

#### 1.4 *Affrontare e risolvere il problema posto dall'abbondanza dei dati*

Fuori dagli ambiti televisivi e di mercato, resta la possibilità per una comunità teatrale attiva e dinamica di preservare la memoria delle arti di spettacolo, come arte radicata nel territorio, inteso nella sua accezione sia geografica che sociale, di contesto, di movimento e in funzione dei diversi destinatari.

Gli utilizzatori, siano essi studenti, studiosi, amatori o professionisti, su scala locale, come nazionale e globale, attraverso l'accesso digitale hanno la possibilità, inedita nello scorso millennio, di trovarsi a disposizione una enorme mole di documenti nella quale orientarsi o perdersi.<sup>12</sup>

Il punto è come affinare i sistemi di ricerca delle informazioni intrecciando il lavoro degli informatici con la sapienza della comunità teatrale. Gli studiosi che si occupano di *knowledge organization* stanno cercando di identificare modelli adeguati di organizzazione digitale della conoscenza, ed è importante che gli studi teatrali vi partecipino con le proprie competenze. L'attenzione si sposta necessariamente sul *data mining*: la ricerca di nuovi *tools* di *information retrieval* (moto-

<sup>11</sup> Ad esempio si potrebbe ipotizzare un sistema marcatura condivisa dalla comunità degli studiosi, che permetta di distinguere il documento originale da quelli creati successivamente

<sup>12</sup> H. L. Dreyfus, *On the Internet*, Revised Second Edition. Routledge, London and New York 2001, p. 84.

ri di ricerca settoriali, *aggregation tools*, *crawlers* che saranno più efficaci se accompagnati da specifici vocabolari o *thesaurus*) che permettano di mantenere il filo della ricerca di informazioni affidabili, approfondite e in qualche modo significative, per tenere aperti quegli indispensabili spazi di libertà e di riflessione comunitaria che sono a fondamento delle arti dello spettacolo fin dalle sue origini millenarie.

L'abbondanza dei dati rappresenta un problema per l'elaborazione della conoscenza. Confessa Nicholas Carr, autore di *Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to Our Brains*: «Un tempo facevo immersioni nel mare delle parole. Adesso rimbalzo sulla superficie come fossi su una moto d'acqua».<sup>13</sup>

Come aveva notato Antonin Artaud già nel 1927, la tendenza a una superficialità e a un'accelerazione degli scambi interumani, alla moltiplicazione delle loro possibilità e velocità, unita a una forsennata superficialità, tende a impedire la profondità e il radicamento del pensiero.<sup>14</sup> Questo problema ha raggiunto l'apice con il passaggio al Web2.0.

Si tratta di combinare la sapienza antica, nata studiando sui libri, con le opportunità e i cambiamenti in corso, in modo da permettere l'aggregazione e l'annotazione dei contenuti disponibili in rete con una qualche conoscenza di causa, radicata e consolidata dal tempo. Una questione di trasmissione della propria eredità. Per non finire intrappolati da Google, che da semplice motore di ricerca si è trasformato in vero e proprio *gate keeper* delle informazioni disponibili cercando di stabilire l'agenda delle nostre giornate, come prima facevano i mass media, giornali e televisioni.

## 2. Problematiche di ricerca delle informazioni nel campo delle performing arts

Come tener conto delle esigenze di ricerca, analisi e studio della scena, in presenza di dei numerosi audiovisivi teatrali disponibili?

Come adattare, modificare e rendere funzionali gli strumenti già disponibili in ambito bibliografico – aspetto preliminare all'organizzazione delle risorse informative e documentarie – che dovrà essere correlato e integrato al conseguente processo di catalogazione digitale e di accesso online dei documenti audiovisivi?

In uno scenario così vasto e complesso, come render possibile la ricerca di tutti i livelli di informazioni contenute nel documento audiovisivo: il suo contenuto originale, certo, ma anche e soprattutto come indicizzare il livello specifico del

<sup>13</sup> Nicholas Carr, *Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to Our Brains*, «The Atlantic», 2008.

<sup>14</sup> Antonin Artaud, *Post scriptum au Manifeste pour un théâtre avorté*, 8 gennaio 1927, in *Id.*, *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, p. 234, Gallimard, Paris 2004: «Je trouve au contraire qu'une des raisons principales du mal dont nous souffrons est dans l'extériorisation forcenée et la multiplication poussée à l'infini de la force; elle est aussi dans une facilité anormale introduite dans les échanges d'homme à homme et qui ne laisse plus à la pensée le temps de reprendre racine sur elle-même».

formato e delle varie tecnologie audiovisivo, quello di essere in sé “nuovo contenuto”? I grandi temi di riflessione nella ricerca di nuove modalità di *information retrieval* in ambito audiovisivo (immagini in movimento e suoni digitali) riguardano principalmente due grandi aree.

### 2.1 *Trovare nuovi strumenti per la ricerca digitale delle informazioni nel campo delle performing arts*

È necessario perciò avviare la sperimentazione di nuovi *tools* utili per il riconoscimento digitale delle immagini e dei suoni attraverso i segni caratterizzanti, gli strumenti di riconoscimento vocale, o di ricerca del *frame* all'interno del documento audiovisivo, per la creazione e organizzazione di collezioni aperte e di aggregazioni autoriali. Ma la ricerca non è e non può essere limitata alla questione tecnologica, e bisogna affiancargli le varie riflessioni sulla specificità del documento audiovisivo e su tutte le sue variabili in termini di forme e formati produttivi, evoluti e modificatisi radicalmente nell'arco di questi anni in un tempo brevissimo, e ancora costantemente in trasformazione.

Il documento audiovisivo di performing arts richiede, per la sua archiviazione digitale, la presa in carico dei molti livelli di organizzazione della conoscenza che racchiude. La sua adeguata catalogazione dovrà tener conto certamente del contenuto (come ad esempio lo standard di descrizione delle risorse Dublin Core) e della natura del supporto originale dell'oggetto catalogato, ma anche e specialmente del repertorio storico, sociale e culturale che il documento preserva, testimoniato anche dal suo stesso formato tecnologico.

La fluidità dei passaggi di stato tra documenti – alcuni nati come strumento di lavoro e nel tempo trasformati in vere e proprie opere – ci porta a ritenere che una distinzione tra i due settori, quello del documento artistico e quello del documento didattico, sia impervia e suscettibile di continui sconfinamenti tra l'uno e l'altro campo, che sono ormai definiti principalmente dall'uso che se ne fa. L'esempio del *Training di Ryszard Cieślak all'Odin Teatret* è significativo in questo senso: quello che era il documento privato di un gruppo di attori che rivedevano il proprio lavoro di *training* è diventato un filmato che viene spesso proiettato nelle aule universitarie per illustrare le caratteristiche di una data ricerca teatrale del secondo Novecento.

### 2.2 *Sviluppare una semantica specifica per la descrizione e aggregazione del documento audiovisivo di Performing Arts*

È necessario sviluppare la riflessione semantica non solo con la definizione di uno specifico vocabolario di parole chiave che permettono la descrizione dell'audiovisivo stesso, come in tutti gli altri ambiti di catalogazione di documenti, ma con la presa in carico dei problemi correlati alla *intermedialità* tra i due sistemi di comunicazione (audiovisivo e alfabetico). Questo scenario è totalmente nuovo

rispetto a quello della metadattazione di un documento bibliografico. Vogliamo dire che si pone, in aggiunta rispetto alle altre tipologie di documenti digitali, il problema della descrizione intercodice, dell'*ekfrasis*.

Infatti lo spettacolo di teatro per sua natura condivide una forma dinamica con modalità diverse: il passaggio da un testo scritto a una sequenza gestuale, l'evocazione di una parola attraverso un'immagine, la messa in scena di una immagine attraverso un suono. A questo punto si deve riflettere su come decifrare correttamente le immagini, se tornando alle parole o superandole con una ricerca diretta dell'immagine e del suono, non mediata dalla metadattazione testuale, per accogliere in pieno la peculiare caratteristica pluricodica e polisemica dell'evento scenico.

### *2.3 Buone Pratiche nel campo della ricerca audiovisiva per le performing arts: molti percorsi di ricerca sono necessari*

Il Centro Teatro Ateneo partecipa dal 2010 al consorzio ECLAP progetto europeo di Buone Pratiche, per una Biblioteca Digitale Europea dello Spettacolo (CIP-ICT-PSP.2009.2.2, Settimo Programma Quadro per Competitività e Innovazione), che si organizza intorno al portale omonimo, [www.eclap.eu](http://www.eclap.eu), dedicato a fornire supporti e tecnologie a più di sedici *Content Aggregators* europei attivi nel settore delle performing arts (teatro, danza, cinema, arti sceniche, performance).

La finalità specifica di queste Buone Pratiche è quella di pervenire alla costituzione di una banca dati autorevole relativa alla fenomenologia e alla genesi dello spettacolo e alle problematiche dell'attore, per come sono cambiate nel corso della storia del teatro e dello spettacolo. Attualmente ci sono almeno cinque percorsi di ricerca che sono stati incrementati attraverso il lavoro reso possibile dal network di ECLAP. Il facile accesso alla memoria visiva, grazie a un'organizzazione dei contenuti più fluida e interattiva, porta verso uno studio critico dei contenuti più particolareggiato e puntuale, sia dal punto di vista strutturale che espressivo. La ricerca in atto ha l'obiettivo di procedere con una catalogazione più specifica degli archivi audiovisivi dello spettacolo per permettere agli studiosi delle discipline dello spettacolo di accedere, produrre e utilizzare testi multimediali e ipermediali, realizzati sulla base della vasta archiviazione già in parte disponibile: per esempio percorsi di analisi del movimento dell'attore, dal teatro al cinema alla televisione, portati avanti negli anni con apposite ricerche, convegni, lezioni e seminari. Al fine di riuscire a definire l'immagine performativa come documento storiografico, il materiale filmato può essere destrutturato in singole unità di informazione, le sequenze, per poterle studiare separatamente o in relazione fra loro.

Occorre individuare specifici strumenti di ricerca e Buone Pratiche, con particolare riferimento all'ampliamento delle possibilità di accesso e utilizzo dell'audiovisivo di spettacolo e al confronto con altri soggetti, enti e istituzioni che hanno esigenze simili. Particolare attenzione è data alla ricerca di appositi strumenti e strategie di

recupero mirato delle informazioni, con ampliamento delle funzioni e modalità di ricerca disponibili, motori di ricerca e portali tematici, per verificarne l'efficacia nell'ambito di riferimento.

E occorre procedere a una catalogazione integrata dei diversi materiali relativi alle performing arts, secondo lo standard Dublin Core consapevoli che la particolare natura degli audiovisivi ponga numerosi problemi alla struttura e agli elementi informativi previsti dalle attuali norme di catalogazione descrittiva, la classificazione, le tassonomie, le modalità di aggregazione e di *clustering*, ecc. Data la peculiarità del materiale audiovisivo di spettacolo l'applicazione degli standard in uso per la metadattazione del materiale di spettacolo, il Dublin Core e le sue espansioni, non sembra sufficiente. È importante identificare quali siano i requisiti di ricerca dell'utente interessato ai materiali di spettacolo, data la moltiplicazione delle sue attività di produzione, delle sue possibilità di realizzare nuove opere con quelle che sono accessibili online sul portale ECLAP attraverso l'attività di *content enrichment e aggregating, uploading e downloading, embedding, tagging e annotating*.

Un fase importante della ricerca riguarda la conservazione offline dei supporti fisici ai quali è affidato il contenuto teatrale. Il lavoro per il recupero e il restauro dell'immagine e del suono dei materiali conservati in archivio è finalizzato a garantire la preservazione e conseguente trasmissione della fonte nel tempo.

Infine bisogna pensare a produrre audiovisivi sullo spettacolo in forma sperimentale e aperta a continue riedizioni determinate dal fruitore, realizzando unità critiche e documentarie di base su problemi e aspetti fondamentali di storia dello spettacolo, sperimentando comparativamente sullo stesso soggetto, e con gli stessi materiali di ripresa, tecnologie diverse e più avanzate, al fine di ottimizzare i risultati a livello scientifico e didattico. In seguito alla trasformazione delle immagini in dati informatici, e si possono organizzare i files con metadati afferenti esclusivamente all'oggetto teatrale, con la possibilità di mostrare non solo un montaggio critico dell'evento ripreso, ma anche le *multiclip*, ossia i diversi piani di ripresa, dal totale ai dettagli, più documenti dello stesso evento che possono essere visionati contemporaneamente dall'utente, garantendo così una lettura molto utile per l'insegnamento, e la divisione in *sequenze*, unità logiche di analisi del materiale didattico, seminari, laboratori, lezioni.

### 3. Conclusioni: si avvicina una nuova era di libertà per la memoria teatrale?

Le arti elettroniche e i nuovi media digitali, lontani dal mondo televisivo, prefigurano un immaginario estetico e culturale che diverge fortemente dal modello dominante di comprensione del mondo e hanno avvicinato per loro stessa natura il pubblico a nuove modi di vedere il mondo e la modernità. Ma le istituzioni pubbliche non hanno incoraggiato l'adozione di misure di incentivazione alla distribuzione e diffusione di questo tipo di immagini e di prodotto, superando le definizioni

rigide dell'opera cinematografica e del prodotto televisivo standard. Opere originali, oltre i tradizionali formati e le durate previste per il lungo, medio o cortometraggio, si affermano oggi grazie alle tecnologie digitali, intese in senso ampio e non solo come nuovo mezzo di trasmissione di vecchi contenuti, che imitano i formati precedenti. Il digitale afferma i suoi connotati innovativi (interattività, modulazione, flessibilità) e la piattaforma virtuale permette la diffusione di nuovi formati e i nuovi generi, che sono anch'essi portatori di contenuti, senza più i limiti censori del palinsesto televisivo.

Che questo cambiamento sia portatore di libertà starà agli utenti decidere: più questi utilizzeranno con competenza le opportunità messe a disposizione dagli archivi digitali, più essi saranno flessibili e dinamici e i contenuti aperti a nuovi utilizzi che permetteranno, con la conservazione della sua memoria, la diffusione degli stessi valori fondanti del nostro millenario patrimonio culturale. Più sarà possibile gestire insieme agli informatici i processi legati alla trasformazione della memoria dello spettacolo dal vivo in dati digitali disponibili gratuitamente, più saranno mantenuti i valori stessi della nostra stessa democrazia.

La questione enorme della trasmissione della nostra eredità culturale nel passaggio al Web2.0 e alle reti neurali, viene così riassunta da Breandán Knowlton su "Europeanana", la piattaforma che sta raccogliendo online il patrimonio culturale europeo:

The culture that we create now is often born digital, an expression of a connective society threaded across distance and culture by tools enabling a new and transformative synthesis. My hope is that platforms like Europeanana can shape this new ecosystem, spurring the creation of new cultural artifacts born from an appreciation and remixing of the past. Whatever the era, at our best we humans are storytellers, and as the tools change around us we retain a perennial desire to transform impression and information into narrative.<sup>15</sup>

Sempre che ci sia qualcuno che abbia ancora voglia di ascoltare le nostre narrazioni, distogliendo lo sguardo dallo schermo.

<sup>15</sup> B. Knowlton, *How is the web changing cultural heritage?* (2013): <<http://pro.europeana.eu/pro-blog/-/blogs/how-is-the-web-changing-cultural-heritage>>.

# Re-discovering Oliver M. Sayler

*Maria Pia Pagani*

«With all my faith in the vitality of Russian art...»

O. M. Sayler

We just met the theatre critic and writer Oliver Martin Sayler, considering the importance of his work for Russian émigré artists in US.<sup>1</sup> In 1914, as American citizen, he started to study European theatres and his great encounter with Russian theatre took place in winter 1917-1918, when he visited Moscow, St. Petersburg, Siberia as journalist. He narrated his impression of the Revolution in the book *Russia, White or Red* (1919),<sup>2</sup> underlining the positive acceptance received from the Russian people:

Everywhere I went in Russia I found tilings opening up for me and difficulties vanishing and favours springing in my path just because I was an American. It was so on the trains, in the railroad stations, in the streets, in crowded tramcars, in the theatres and the exhibitions and the restaurants and the shops. Always, the fact that I was an American was an asset. I was the beneficiary of a bond of good will which was instinctive and of the heart, rather than reasoned and of the mind. (p. 59)

Sayler was born in Huntington (Indiana), on 23rd October 1887, and obtained a degree from Oberlin College (Ohio) in 1909. At the beginning of his career as journalist, he was on the staff of «Indianapolis News» (1909-1920), and correspondent for «Boston Evening Transcript» (1915-1920). Written in first person, *Russia, White or Red* was the first step of a more intimate “travel”, which led him to publish *The Russian Theatre under the Revolution*<sup>3</sup> in 1920:

The Russian theatre as I saw it, therefore, during the winter of 1917-1918, the first six months of the Bolshevik regime, was essentially the same theatre which in the last two decades has taken the leadership of the modern stage. It is my privilege, therefore, not

<sup>1</sup> M. P. Pagani, Book review for the monograph *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933* (New York, Palgrave MacMillan, 2011) by Valleri J. Hohman, «Mimesis Journal», I, 2, December 2012, pp. 147-152.

<sup>2</sup> O. M. Sayler, *Russia, White or Red*. With 42 illustrations from photographs by the Author, Little, Brown & Co., Boston 1919. Latest reprint: General Book LLC, Memphis 2012.

<sup>3</sup> O. M. Sayler, *The Russian Theatre under the Revolution*, Little, Brown & Co., Boston 1919. Latest reprint: General Book LLC, Memphis 2012.

only to present the picturesque panorama of the Russian theatre under the Revolution, but also to recount and appraise the men and the institutions and the theories which have made that theatre preeminent in our time. (p. 1)

As Sayler admitted, *The Russian Theatre under the Revolution* can be considered the final result of his work as correspondent for magazines and newspapers in America:

The Russian theatre as I observed it under the Revolution is not the child of Revolution but the guest. It is the theatre of the first two decades of the twentieth century, and it continues today not because but in spite of the social struggle. The theatre as the Revolution will transform it has not yet appeared. All over Russia, under the stimulus of the new-found freedom of the proletariat, workmen's and peasants' theatres have sprung up, but their interest thus far is sociological rather than aesthetic. Through these stages in time the theatre will extend its influence to the masses of the Russian people. From these stages and the talent they develop, new ideas, new visions may arise. But the background, the inspiration of the future theatre of Russia, will be the splendid achievement of yesterday and today in the playhouses of Moscow and Petrograd. (p. 1)

A revised and expanded version of this book, always written in first person, was *The Russian Theatre* (1922).<sup>4</sup> In his brief introduction, Norman Hapgood (1868-1937) – American ambassador in Denmark in 1919 – considered the importance of Sayler's work for the future development of American theatre:

In writing about the theatre nothing today is more appropriate than the explanation of Russian art. That art, carried far by enthusiasm and noble standards, is happily better known to us than it was. The American mind, let us trust, becomes every year more worthy to receive it.

If there is in our country a critic as fitted as Mr. Sayler to discuss this art, I know him not. The book that follows is informed, its spirit moves ever on a high level, its judgments seem to me unvaryingly correct, and the ripe simplicity of the style is a suitable vehicle for the message.

The book is worthy to present to our people the most energetic and intense stage that, in over a century, mankind has anywhere produced. (p. VII)

After his period in Russia, Sayler became conscious of the “diplomatic” value of his work. The new edition of this book proposed also a solution to the American public for the cultural comprehension of «the current Russian invasion of our theatre», in order to live «our own dramatic renaissance»:

<sup>4</sup> O. M. Sayler, *The Russian Theatre*, Brentano, New York 1922. Latest reprint: General Book LLC, Memphis 2012.

If in its modest way the First Edition of this work was instrumental in stimulating American curiosity concerning the Russian theatre and in making smooth by anticipatory interpretation the path of its advent in force on our stage, perhaps the present reissue in revised and enlarged form will encounter a public opinion that has learned to distinguish between the eternal and the ephemeral aspects of the Russian scene and will serve even more fully to establish that permanent contact between the dramatic activities of the two countries which is essential to the richest fruition of both our own theatre and the Russian. (p. X)

This position is also evident in Saylor's edition of the volume *Max Reinhardt and his Theatre* (1924, with revised edition in 1926)<sup>5</sup> and in his critical survey entitled *Our American Theatre* (1923).<sup>6</sup> He continued the analyses of the aesthetic impact of "foreign" performance on the American stage also with *Revolt in the Arts* (1930).<sup>7</sup>

In the 1920s, Saylor worked as theatre critic for "The Saturday Review", proposing his opinion in the column "The Play of the Week". Moreover, he became the press agent of Morris Gest (1875-1942), the impresario emigrated from Vilna who mostly involved cultural exchange with Russia.

Saylor's experience became precious for the active construction of contacts between American artists and Russian artists, as evident also in many articles for "The North American Review",<sup>8</sup> "The Bookman",<sup>9</sup> "The Century Magazine".<sup>10</sup> "Theatre Arts".<sup>11</sup> The most important and prestigious result of his collaboration with Morris Gest was the Moscow Art Theatre's tour in US, in 1923 and 1924.

In order to go over the obstacle of the language barrier, the plays that the company would perform in Russian were made available in new English translation with the

<sup>5</sup> O. M. Saylor, *Max Reinhardt and his Theatre*, Brentano, New York 1926. Latest reprint: Kessinger Publishing, Whitefish 2011.

<sup>6</sup> O. M. Saylor, *Our American Theatre*, Brentano, New York 1923.

<sup>7</sup> O. M. Saylor, *Revolt in the Arts. A Survey of the Creation, Distribution and Appreciation of Art in America*. With Contributions by Thirty-Six Representative Authorities in the Several Arts, Brentano, New York 1930.

<sup>8</sup> For ex. *Russia Looks to America*, «The North American Review», February 1919, pp. 188-198; *Turgeneff as a Playwright*, in «The North American Review», September 1921, pp. 393-400; *Translation and the Theatre*, «The North American Review», January 1922, pp. 109-116.

<sup>9</sup> For ex. *The Russian Ballet in its own Home*, «The Bookman», March 1919, pp. 79-85; *The Deeper Roots of the Russian Theatre*, «The Bookman», September 1919, pp. 350-356; *Meyerhold and the Theatre Theatrical*, «The Bookman», November 1919, pp. 350-356.

<sup>10</sup> For ex. *Our Awakening Theatre*, «The Century Magazine», August 1921, pp. 514-524; *The Real Eugene O'Neill*, in «The Century Magazine», January 1922, pp. 351-359; *Our Theatre at Cross-Purposes*, «The Century Magazine», September 1922, pp. 747-756.

<sup>11</sup> For ex. *The Neighborhood Playhouse*, «Theatre Arts», January 1922, pp. 15-19; *Year Ahead, with Europe as Preceptor*, «Theatre Arts», October 1922, pp. 267-275.

volume *The Moscow Art Theatre Series of Russian Plays*,<sup>12</sup> edited by Saylor. The same strategy was applied for Italian with the volume *The Eleonora Duse Series of Plays*,<sup>13</sup> always edited by Saylor in 1923, for the tour of the great actress in US.

A copy of these two volumes arrived in Gardone Riviera, as gift for Gabriele d'Annunzio, who became "spectator" of the last encounter between Stanislavsky and Eleonora Duse.<sup>14</sup> Emblematically, this great final artistic contact took place in America – the land of emigration for thousand of people from Old Europe.<sup>15</sup> In the private library of the Poet, there is also the volume *The Story of the Moscow Art Theatre 1898-1923*,<sup>16</sup> published in Leipzig after 1924, with introduction by Saylor. In order to raise the interest of American public for the genial fellow of Stanislavsky,<sup>17</sup> Vladimir Nemirovich-Danchenko, Saylor wrote the book *Inside the Moscow Art Theatre (1925)*<sup>18</sup> and the introduction for the volume *Plays of the Moscow Art Theatre Musical Studio (1925)*.<sup>19</sup>

Saylor emphasized the deep cultural "debt" of American artists also in the foreword to Nemirovich-Danchenko's autobiography *My Life in the Russian Theatre (1936)*:<sup>20</sup>

For the first time in the history of the American stage, we saw exemplified the *possibility* and the *necessity* of the Organized Theatre, of the Art Theatre – if our theatre were ever to be more than amusement. For the acclaim which these player artists received, our own players, great and small, took new pride and confidence in their calling. And, finally, the American people and the Russian people won a new respect for each other which culminated years later in restoration of normal diplomatic relations between the two countries. (p. XIV)

<sup>12</sup> *The Moscow Art Theatre Series of Russian Plays*. Direction of M. Gest, edited by O. M. Saylor, Brentano, New York 1923.

<sup>13</sup> *The Eleonora Duse Series of Plays*. Direction of M. Gest, edited by O. M. Saylor, Brentano, New York 1923.

<sup>14</sup> Cfr. M. P. Pagani, *The Spiritual Lesson of Eleonora Duse*, «World Literary Review», vol. 1, n. 1 (2011) "Multi-Cultural Voices in Literature, History, and Arts of the 1920's", edited by M. D. Sollars, pp. 84-93.

<sup>15</sup> M. P. Pagani, *La biblioteca teatrale russa di d'Annunzio*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio* (Gardone Riviera – Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011), a cura di M. P. Pagani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 77-89.

<sup>16</sup> *The Story of the Moscow Art Theatre 1898-1923*. With introduction by O. M. Saylor, Leipzig, C. G. Roder, s.d.

<sup>17</sup> Cfr. Attisani et al., *Actoris Studium – Album # 2 – Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.

<sup>18</sup> O. M. Saylor, *Inside the Moscow Art Theatre*, Brentano, New York 1925.

<sup>19</sup> *Plays of the Moscow Art Theatre Musical Studio*. With introduction by O. M. Saylor, Brentano, New York 1925.

<sup>20</sup> V. Nemirovitch-Danchenko, *My Life in the Russian Theatre*. With a foreword by O. M. Saylor, Little, Brown & Co., Boston 1936.

Saylor had also the opportunity to organize the tour of Nikolai Evreinov in US, in 1926-1927,<sup>21</sup> and wrote the introduction to the English edition of the most famous theatrical treatise of this great émigré artist: *The Theatre in Life* (1927):<sup>22</sup>

America, apparently, is not going to be satisfied until it has commandeered the entire range of Russia's contemporary artistic, dramatic and musical talents. The same season that added Vladimir Nemirovitch-Dantchenko and his Moscow Art Theatre Musical Studio to an already full roster also brought Nikolai Yevreinoff, or, as he prefers to be spelled, Nicolas Evreinoff.

Evreinoff's play, *The Chief Thing*, helped to distinguished the Theatre Guild's first complete season in its new Guild Theatre. *The Chief Thing* has been published, too. But it is only with this book that the fecund and versatile playboy of the eastern world emerges full stature in our presence. (p. VII)

In the 1950s Saylor had a particular attention for dance, considering Diaghilev<sup>23</sup> and Ballet Theatre.<sup>24</sup> He donated a precious collection of some 1200 photos of Russian players and productions to The New York Public Library. His letters and manuscripts are also in Harvard Theatre Collection, Yale University, University of California, Vassar College Libraries.

Oliver Martin Saylor died in New York, on 19th October 1958,<sup>25</sup> but many of his books are still published. In particular, in 2011 was realized in US the reprint of *Max Reinhardt and his Theatre*, and in 2012 of other three volumes: *Russia, White or Red*, with *The Russian Theatre under the Revolution* and *The Russian Theatre*. This is a very important cultural operation, which testifies that the memory of this author is not alive only for the antiquarian books: now his voice can be used to explain better the "Russian past" (and Duse's heritage...) of American theatre.

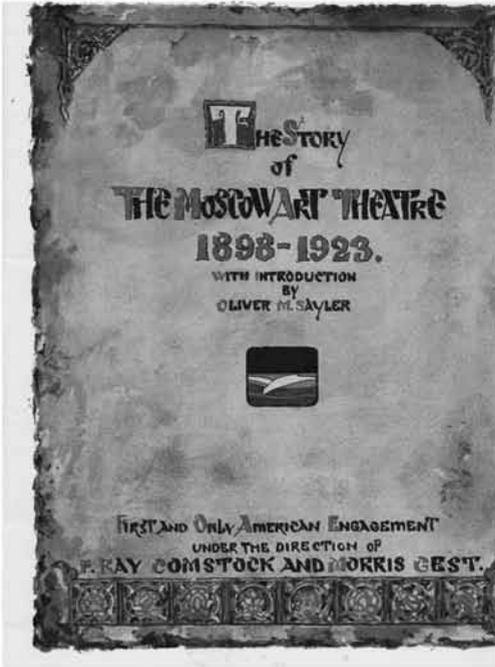
<sup>21</sup> For the Italian tour and fortune see M. P. Pagani, *Un regista in esilio e la sua traduttrice: Nikolaj Evreinov e Raissa Olkienizkaia Naldi*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Russi in Italia* (Milano, 20-21 maggio 2008 e Venezia, 23-24 maggio 2008), a cura di A. d'Amelia e C. Diddi, Salerno, "Archivio Russo Italiano V", 2009, pp. 191-217. [Russian translation: M. P. Pagani, *Režisser v izgnanii i ego perevodčica: Nikolaj Evreinov i Raisa Ol'kenickaja Nal'di*, in "Personazi v poiskach avtora": *žizn' russkich v Italii XX veka*, sost. A. d'Amelia i D. Rizzi, Russkij Put', Moskva 2011, pp. 203-212].

<sup>22</sup> N. Evreinoff, *The Theatre in Life*. Edited and translated by A. Nazaroff, With introduction by O. M. Saylor, Harrap & Co., London 1927.

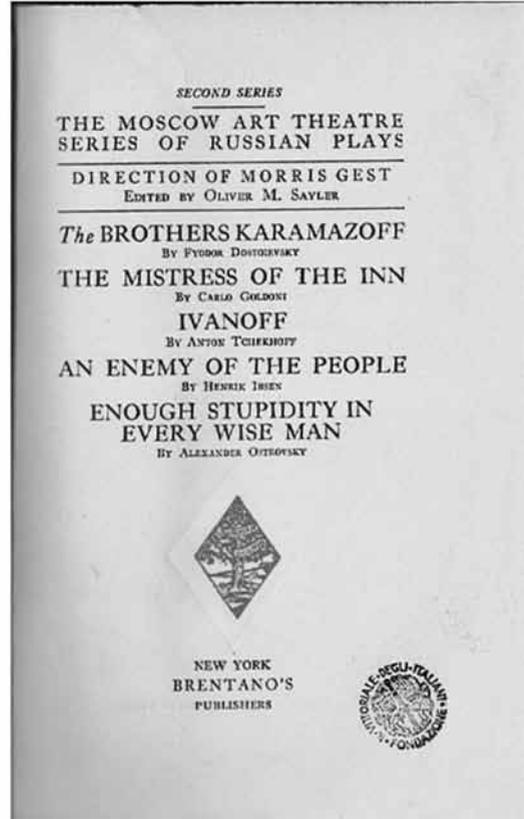
<sup>23</sup> O. M. Saylor, *From Diaghileff to de Cuevas, in two decades*, «Dance Magazine», November 1950, p. 13 and 45-46.

<sup>24</sup> O. M. Saylor, *Toward a History of the Ballet Theatre*, «Dance Magazine», May 1955, pp. 29-31 and 68-69.

<sup>25</sup> An obituary was published in «Dance Magazine», November 1958, p. 4.



*The Story of the Moscow Art Theatre 1898-1923*, C. G. Roder, Leipzig s.d. [Private library of Gabriele d'Annunzio, Gardone Riviera, "Il Vittoriale degli Italiani"].



*The Moscow Art Theatre Series of Russian Plays*, Brentano, New York 1923 [Private library of Gabriele d'Annunzio, Gardone Riviera, "Il Vittoriale degli Italiani"].

# Il teatro di Moni Ovadia

*Giulia Randone*

Moni Ovadia è indubbiamente uno degli artisti più popolari e amati in Italia. Prolifico saggista, insignito di due lauree honoris causa e di decine di premi per l'attività artistica e per l'impegno sociale, tra cui il recente "Premio del Presidente della Repubblica 2012 per la carriera artistica dedicata ai temi della pace e dell'integrazione delle culture", Ovadia è anzitutto un caparbio sperimentatore nel campo delle relazioni tra teatro e musica. Per farsi un'idea del curriculum dell'artista è sufficiente consultare il sito internet [www.moniovadia.net](http://www.moniovadia.net), che nella sezione Opere e Parole ripercorre dettagliatamente gli spettacoli teatrali, la discografia, le incursioni nel cinema, nella televisione e nella radio, le decine di pubblicazioni e le fertili collaborazioni che Ovadia ha intrecciato con altri artisti e autori nel corso della sua trentennale carriera. La forte presenza di Ovadia sul mercato editoriale – risultato della sua attenzione nei confronti della scrittura divulgativa e della documentazione del proprio lavoro – non è stata, tuttavia, ricambiata da una letteratura critica altrettanto generosa. Il panorama degli studi a lui intitolati annovera, infatti, una monografia curata da Claudio Cattaruzza nel 1998, *Dedica a Moni Ovadia*, in cui l'artista è osservato attraverso gli occhi dei poeti Giovanni Raboni e Patrizia Valduga, dello scrittore Claudio Magris, del regista e collaboratore di lunga data Roberto Andò e di altri amici; alcuni libri fotografici, tra i quali occorre ricordare almeno *Moni Ovadia. Un figlio dello yiddish* (2000), di Maurizio Buscarino; una recente antologia dedicata ai temi del gioco e dell'umorismo, in cui Ovadia è preso a modello insieme a personaggi come Patch Adams o Roberto Benigni, e un libro dell'Editrice Missionaria Italiana in cui si celebra la parola capace di trasformarsi in gesto di solidarietà e atto politico, e in cui l'artista di origine bulgara è accostato a Luigi Ciotti o Rita Borsellino. Paradossalmente, mancava in questo eterogeneo inventario un puntuale contributo che prendesse in esame la figura di Ovadia in una prospettiva di studi teatrali. Ha colmato tale lacuna Paola Bertolone, che l'anno scorso ha pubblicato presso la casa editrice romana UniversItalia *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, opera interamente dedicata alla pratica scenica dell'artista. Lo studio di Bertolone, ricercatore in Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Siena ed esperta di teatro yiddish, costituisce il primo tentativo di un'analisi complessiva e ad ampio raggio del teatro di Moni Ovadia, un teatro che ci sembra di conoscere grazie alle frequenti tournée in tutta Italia e che proprio per questo tendiamo a inquadrare grazie al concorso di alcune parole chiave. Parole che effettivamente ricorrono spettacolo dopo spettacolo, che corroborano la ricerca di Ovadia e che Bertolone passa in

rassegna fin dal secondo capitolo, per risalire ai più ampi contesti di cui ciascuna di queste parole è il distillato. L'elenco si apre con la Mitteleuropa, sfondo geografico e culturale da cui Ovadia, sottraendosi a semplificazioni nostalgiche e modaiole, eredita l'urgenza di costruire nel futuro confini che siano «luogo di gemmazione dell'incontro per dare vita a nuove identità dal cuore antico», come scriveva nel 2004 inaugurando la direzione del Mittelfest di Cividale del Friuli. È, quella di Ovadia, una Mitteleuropa dalla forte matrice ebraica, che chiama perciò in causa direttamente la *yidishkeyt* (che potremmo tradurre come “ebraicità askenazita”): vera linfa della sua vita d'arte e «origine e territorialità espressiva» dello spettacolo che lo ha reso famoso presso il grande pubblico, *Oylem Goylem* (1993). Uno spettacolo che, come ricorda il produttore Franco Laera, origina dall'abbandono di un progetto sulla *Salomè* di Oscar Wilde che stentava a prendere forma, genesi tortuosa che invoglia a scrivere, un giorno, una storia delle creazioni teatrali sbocciate da mesi di lavoro infecondo, come accadde, per fare solo un esempio, al celebre *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski.

Muoversi all'interno della *yidishkeyt* significa per Ovadia farsi sollecitare dall'esperienza culturale e spirituale del chassidismo ed elaborarla in chiave meta-teatrale, ma anche fare i conti con la rivoluzione marxista e con i suoi legami con l'ebraismo. Se la riflessione sull'utopia comunista si salda con la sua opera solo a partire dagli anni Duemila, «stare con lo yiddish» ha significato fin dall'inizio del cammino dell'artista «ospitare implicitamente la storia della Shoà», scontrandosi con l'impossibilità di rappresentare lo sterminio e con la necessità di elaborare una forma per il tragico moderno, anche attraverso medium differenti come il dramma radiofonico o il film per la televisione.

L'arte di Ovadia guarda alla tradizione del popolo ebraico dell'Europa centro-orientale con la piena consapevolezza della distanza che ci separa da quel mondo e dell'impossibilità di resuscitarne le vite e le forme. Quello dell'artista è uno sguardo strabico: fisso nostalgicamente sul passato – ed è un peccato che Bertolone, individuando nella nostalgia del Romanticismo una sorgente sotterranea della ricerca ovadiana, dedichi a questo tema poche righe – e al contempo puntato ostinatamente sul futuro. Questo duplice orientamento ha consentito a Ovadia, al di là della propria origine sefardita, di diventare un «figlio dello yiddish»: figliolanza elettiva che è il risultato di quell'esigente processo di interrogazione e formazione di sé che l'autrice del volume ricostruisce con passione e con cura.

Bertolone inaugura il suo studio con un primo capitolo che è una panoramica dell'opera performativa di Moni Ovadia e delle denominazioni sempre differenti e provvisorie di cui l'artista si serve: a una lista delle definizioni aliene alla sua pratica artistica e nominalistica (farsa, tragedia, teatro di narrazione, lezione spettacolo, performance...) segue un elenco che dà conto delle direzioni della sua ricerca e del suo carattere di work in progress: pièce, recital, melologo, dramma cantato, varietà, oratorio, cabaret, rito.

Più avanti, nel capitolo intitolato *Modelli*, l'autrice tesse i legami tra l'indagine performativa di Ovadia e le esperienze artistiche che lo hanno maggiormente influenzato: le ricerche dell'etnomusicologo Roberto Leydi, l'«opera musicale sui generis» di Tadeusz Kantor, il principio anti-settario e anticonvenzionale che informa il teatro-danza di Pina Bausch e il canto liturgico della suora libanese maronita Marie Keyrouz. Con i capitoli seguenti, *La citazione* e *Una lingua per la scena*, Bertolone ci conduce nel cuore del processo creativo di Ovadia, restituendo alla sua proposta artistica una gravidanza finora poco esplorata. La modalità compositiva di Moni Ovadia ha nella citazione la sua cifra più riconoscibile: l'autrice ne indaga le affinità con la pratica creativa di Kantor e di Walter Benjamin; ne descrive le differenti articolazioni, non limitandosi alla sola dimensione verbale ma includendo anche le citazioni relative al movimento, al gesto, alla danza, ad altri personaggi o elementi scenici, a generi performativi e a poetiche; infine, ne decreta l'estraneità rispetto alla cultura del postmoderno e al cosiddetto teatro post-drammatico, rivendicando invece la forza spirituale di tale procedere per citazioni in vista di una reinvenzione della tradizione. Il frammento e la citazione, insieme al «principio virtuoso» dell'ironia, sono per Moni Ovadia gli strumenti più adeguati a veicolare il mondo della *yidishkeyt*, a proteggere l'artista dalla finzione della ricostruzione e ad ancorarlo alla necessità di un teatro che guardi al presente, all'epoca del post-Olocausto.

Secondo Bertolone, è proprio grazie alla sua sensibilità profondamente contemporanea che Ovadia riesce a dare origine a una «teatralità vivente di matrice yiddish». Un esito felice che è precluso a quanti hanno creduto di potersi mantenere fedeli all'esperienza del teatro yiddish e non hanno compreso che l'unica possibile scelta vitale comporta proprio il tradimento di quella tradizione. La differenza tra i due approcci è evidente se si paragonano due spettacoli ispirati al medesimo tema – la città di Odessa e le gesta del giovane e passionale bandito Benja Krik narrate negli splendidi *Racconti di Odessa* di Isaac Babel' – concepiti nello stesso periodo e proposti dal Teatro Ebraico di Varsavia e da Moni Ovadia.

*Ach! Odessa-Mama* ha debuttato a Varsavia nell'agosto del 2012 per la regia di Jan Szurmiej, figlio di Szymon Szurmiej, l'uomo che assunse la direzione del teatro statale ebraico della capitale dopo l'esilio della fondatrice Ida Kaminska. Lo spettacolo si presenta in forma di un musical di tre ore e coinvolge oltre una trentina tra attori, cantanti e danzatori nel tentativo di narrare l'ascesa di Benja Krik a re della malavita ebraica e di restituire l'atmosfera caotica e multiculturale della perla del Mar Nero, della città «mamma» di picareschi malviventi e geniali violinisti. Purtroppo, a nulla valgono gli sforzi vocali e coreografici degli attori, né i frequenti cambi di scenografia e i costumi colorati: Odessa sul palco non si intravede neppure, i quadri scenici si susseguono sempre più noiosi e piatti e lo spettatore ha la sensazione di essere trasformato in un turista al quale venga propinato un dozzinale souvenir.

Un mese più tardi debutta presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino, in occasione del Festival MiTo, *AdessO Odessa. La città schifosa*, un viaggio nei meandri della «Napoli del Mar Nero» concepito da Moni Ovidia e dal violinista odessita Pavel Vernikov. Sul palcoscenico, spoglio, quattro artisti. Ovidia ci conduce nella città assolata e «schifosa» alternando letture al leggìo, barzellette raccontate a braccio e canti a cappella, a tratti cedendo la parola all'amico violinista, invitandolo a unirsi al racconto e mettendosi in disparte per lasciare spazio alla musica. Il violino di Vernikov raccoglie allora il filo della narrazione, dialogando con un secondo violino (Svetlana Makarova) e un pianoforte (Pavlo Kachnov), e convocando sulla scena canzoni yiddish e musica klezmer, temi popolari russi rielaborati in chiave jazz dallo straordinario performer Leonid Utyusov (cantore della malavita di Odessa alla fine degli anni Venti), ma anche opere di Šostakovič e di compositori contemporanei russi e ucraini. Il concerto-spettacolo di Ovidia e Vernikov trae origine e forza dai personaggi di Odessa e di Benja Krik, ma li sottopone allo sguardo del presente senza la pretesa illusoria di farli rivivere: così facendo, restituisce a quella affascinante «città-grembo» le voci e i suoni che il musical polacco aveva silenziato. Ciò è possibile perché Moni Ovidia, cantastorie yiddish, è di quel mondo anche il più grande traditore. È, infatti, un artista di rango, che ha introiettato la forza della lingua yiddish e del plurilinguismo e sa muoversi nel raggio di una *yidishkeyt* che è prima di tutto una consapevole figura retorica, pur non priva di legami mimetici con la realtà. Lo yiddish di questo eccezionale saltimbanco è, per Bertolone, uno «yiddishlot» (un grammelot yiddish) che «contiene in sé posture, significati e phoné»; la sua vocazione al plurilinguismo non rende Ovidia cieco di fronte ai problemi di incomprensione e di traduzione, bensì lo spinge a trasformare tali ostacoli in temi di riflessione e in elementi drammaturgici.

La profonda interrelazione tra la componente semantica della parola e la phoné è – a detta dello stesso Ovidia – «l'aspetto più segretamente ebraico ed errante» della sua ricerca artistica. Per questo motivo, se sulle prime può stupire che l'autrice dedichi alla questione dell'«attore musicista» solo poche pagine conclusive, presto ci si accorge che essa percorre in realtà tutto il libro, trovando nell'ultimo capitolo solo una sintetica sistematizzazione. Parola e canto attraversano i corpi dei musicisti e degli attori che abitano la scena ovidiana e, con l'avanzare costante della ricerca, cade la barriera tra ciò che convenzionalmente riteniamo sia una prerogativa degli uni e degli altri; i musicisti sono infatti chiamati ad abbandonare lo statuto di presenza neutrale sulla scena e gli attori sono sollecitati a recuperare la dimensione organica del teatrante, sempre meno oratore e sempre più danzatore e cantante. Il vincolo di reciproca necessità che lega musica e teatro si determina con il passare degli anni, ma accompagna la sperimentazione artistica di Moni Ovidia fin dalle origini: proprio dalla ricerca sulla musica e sul canto e dall'attività concertistica con il Gruppo Folk Internazionale (poi Ensemble Havadià) germoglia infatti, in maniera spontanea e inevitabile, la vocazione per il teatro.

L'incontro con Tadeusz Kantor convince Ovadia – spettatore della *Classe morta*, poi collaboratore in *Qui non ci torno più* e amico degli attori di *Wielopole Wielopole* – a «sgambettare» dapprima timidamente sulla scena e poi a proporre, nel 1987, il suo primo spettacolo. *Dalla sabbia, dal tempo* nasce dal lavoro comune di Ovadia e di Mara Cantoni, dramaturg e regista, ed è corredato dal suggestivo sottotitolo *Breve viaggio nell'ebraitudine*. Un sottotitolo che evidenzia la dimensione itinerante del suo teatro e che ha la funzione di indicare la direzione del cammino, pur servendosi di un aggettivo che, nella sua misura discreta, implicitamente dichiara l'intento di non sviluppare una lezione sulla cultura del popolo ebraico. Lo spettacolo di Ovadia e Cantoni nasce da una sincera interrogazione su se stessi e sulla propria storia ebraica, nel segno dell'antica saggezza chassidica che raccomandava: «Prima fai, dopo saprai». A questo motto Ovadia ha sempre prestato fede, cominciando a “fare” quasi una trentina d'anni fa e attraendo nell'orbita della propria appassionata *quête* numerosi compagni di cammino: tra i primi, oltre a Cantoni, l'attore varsaviese Olek Mincer e il violinista Maurizio Dehò. Grazie alle loro voci e a quelle di altri amici e collaboratori, lo studio di Bertolone si arricchisce di prospettive inedite, raccolte dall'autrice in forma di intervista, di un ricco apparato fotografico e di preziosi documenti come copioni, bozzetti e spartiti, alcuni mai pubblicati prima. Il libro si conclude, poi, con una cronologia dei principali spettacoli e con una raccolta eterogenea di scritti di Moni Ovadia sul teatro, che include la bella *lectio magistralis* pronunciata in occasione del conferimento della laurea honoris causa in Lettere nel 2007 e dedicata al tema dell'altro e del suo «ingombro».

Paola Bertolone, *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, UniversItalia, Roma 2012, pp. 293.

## Libri ricevuti e in lettura

Giancarlo Lacerenza, *Dibbuk ebraico*, edizione critica e traduzione annotata, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012.

Raffaele Esposito, *Dibbuk yiddish*, intr. trad. e nuova edizione del testo originale, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012.

Aurora Egidio, *Dibbuk russo*, intr. trad. e nuova edizione del testo originale, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012.

Armando Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, ETS, Pisa 2012.

Armando Petrini, a cura di, *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno, Acireale - Roma 2012. Interventi di Mariagabriella Cambiaghi, Gerardo Guccini, Livia Cavaglieri, Maria Ida Biggi, Alberto Bentoglio, Lorenzo Mango, Anna Barsotti, Simona Brunetti, Armando Petrini, Sonia Bellavia, Elena Randi, Paolo Puppa, Sandra Pietrini, Fernando Gioviale, Alessandro Tinterri, Laura Mariani.

Donatella Gavrilovich, *Vera Fedorovna Kommissarževskaja. Una donna «senza compromesso»*, UniversItalia, Roma 2011.

*Vsevolod Mejerchol'd. Le autobiografie inedite 1906 - 1913 - 1921*, saggio critico, trad. e note di Donatella Gavrilovich, UniversItalia, Roma 2012.

Alfonso Amendola, Annamaria Sapienza, a cura di, *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, Liguori, Napoli 2012. Testi di Alfonso Amendola, Annamaria Sapienza, Aurora Egidio, Maria De Vivo, Stefano Perna, Mario Tirino, Roberto D'Avascio, Antonino Masilotti, Vincenzo Del Gaudio, Marco Romei e Franca Fioravanti (Teatro delle Nuvole), Igor Canto (TeatrAzione).

Claudio Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico*, testi di Simmel, Merleau-Ponty, Fink, Deleuze, Mimesis, Milano 2012.

Edoardo Giovanni Carlotti, *L'esperienza teatrale*, vol. 1: *Dall'antica Grecia al Settecento*, Polimetrica, Monza 2013.

Paola Degli Esposti, *La tensione preregistica. La sperimentazione teatrale di Philippe-Jacques de Louthembourg*, Esedra, Padova 2013.

# Abstracts

## *Il figurale a teatro* di Giuliana Altamura

Il saggio si propone di applicare la categoria del *figurale* – nei termini in cui Deleuze, a partire da Lyotard, se n'è servito per spiegare l'arte di Bacon – alla rivoluzione teatrale del Novecento, in modo da poterne evidenziare il significato eventuale e determinare come possa essere declinato oggi lo specifico dell'arte scenica.

Tramite una rilettura dell'evento stoico deleuziano, si individua nel teatro l'unica arte capace, per via del proprio costituzionale dinamismo, di tracciare il confine mobile del senso divenendo scrittura di superficie, ma senza perdere allo stesso tempo lo spessore proprio del *figurale*. Si definisce così la duplice natura del suo essere spazio della *differenza* e quindi del desiderio, e allo stesso tempo linguaggio capace di esprimere nell'eternità del suo ac-cadere il proprio senso, forma che traccia l'impermanenza della forma stessa, fantasma che duplica la vita nel suo scriversi sulla scena del cosmo.

Si analizza, infine, in un'analisi trasversale che spazia dal procedimento artistico a quello onirico, la capacità del teatro non soltanto di *figurare*, ma pure di mostrare il processo della figurazione, duplicando così la storia del pensiero e la nascita del linguaggio, nel costituirsi di un sapere che scrive i corpi e li con-figura.

Parole chiave: Deleuze, Bacon, Lyotard, figurale, evento, stoicismo, teatro d'avanguardia.

## *Il povero e il teatro* di Luca Bosco

La scelta di Francesco d'Assisi di lasciare i suoi abiti secolari davanti al vescovo della città è molto più di una scelta morale, dettata dai precetti del Vangelo; è una scelta di vita che lo pone in aperto contrasto con il proprio corpo, con il proprio passato di ricco mercante e con i costumi e le regole sociali del proprio tempo, una scelta di vita che lo porta per le strade e le piazze europee a dare spettacolo del proprio intenso desiderio di Dio. Lo spettacolo *commovente* di un uomo che desidera slegarsi dalla carne per raggiungere un piano sovrumano è la vera forza delle prediche francescane, una forza che senza esitazione si può definire teatrale. Un costume povero e sgualcito, un continuo ricorso all'espressione corporea e una particolare sensibilità per la poesia fanno di Francesco un vero e proprio performer, o giullare, come lui stesso amava definirsi. Vincere se stessi, «edificare le pecorelle di Cristo» e fare dei frati minori perfetti performer di Dio: sono questi i tre elementi della missione francescana che le Fonti tramandano senza possibilità di equivoco, elementi che attraverso la protesta contro il corpo, l'esibizione del desiderio per Dio e l'invito ai confratelli a seguire il proprio esempio fanno dell'uomo di Assisi un perfetto performer e un maestro di performer.

Parole chiave: Francesco d'Assisi; performer; performance; protesta; corpo; teatro; povertà.

*Del grottesco* di Claudia D'Angelo

L'articolo propone alcune riflessioni di carattere storico ed estetico suggerite da una selezione di pagine autobiografiche di Marija Knebel'. Si avvia la conoscenza del prezioso racconto dell'esperienza teatrale e formativa di Knebel' accanto a Stanislavskij al Teatro d'Arte e in seguito allo Studio Operistico-Drammatico. La vicenda legata allo spettacolo *Il sogno dello zio* di Dostoevskij e alla creazione del personaggio interpretato dall'autrice del volume di memorie consentono di riflettere sul pensiero di Stanislavskij in merito alla questione del grottesco. La seconda parte dell'articolo fa riferimento a un episodio del 1938, si tratta dell'incontro che portò al riavvicinamento tra Stanislavskij e Mejerchol'd verso la fine delle loro vite.

Parole chiave: Grottesco; Marija Knebel'; Stanislavskij; *Il sogno dello zio*; Mejerchol'd.

*Des sélections à un processus de création* di Gaëlle Guérin

Nous proposons ici un témoignage de notre participation aux sélections du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, dans le groupe de Thomas Richards, le Focused Research Team in Art as Vehicle. Ainsi nous tenterons d'inscrire nos réflexions dans un développement plus ouvert et approfondi, à accomplir, sur les laboratoires théâtraux et sur la place du Workcenter dans la recherche théâtrale. À travers différentes parties basées sur ce que nous avons accompli et abordé lors de ces sélections nous pointerons les manifestations d'un certain processus de création. Laisant ouvertes et sujettes aux contradictions nos réflexions nous esquissons un travail théorique plus large de recherches sur la place du Workcenter dans la *recherche théâtrale pratique* et nous nous hasardons à amener l'idée de *néo-performance* qui sera développée dans un travail de recherches actuellement en cours. De la sorte, nous nous situons comme témoin d'une rencontre.

Parole chiave: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; selezioni; laboratorio teatrale; formazione; attore.

*Spettri* di Giulia Randone

L'articolo prende in esame un film di successo nella Polonia alla fine degli anni Trenta, *Strachy* (Spettri), per indagare le istanze di rinnovamento artistico di cui fu portatore, sul piano della regia, della sceneggiatura e della recitazione. In particolare, l'analisi del lavoro compiuto dagli attori Józef Węgrzyn e Jacek Woszczerowicz su due personaggi di secondo piano consente di osservare da una prospettiva inedita lo sforzo – che fu comune alle più importanti esperienze artistiche del

XX secolo, in Polonia e in Europa – in direzione di una recitazione libera dai cliché, dai dettami del naturalismo e percorsa da venature grottesche.

Parole chiave: Jacek Woszczerowicz, Józef Węgrzyn, Strachy, cinema polacco, teatro polacco.

*The Living Room* di Giulia Vaudagna

Attraverso il tentativo di fotografare, in modo il più possibile preciso, l'evento *The Living Room* in una fase del suo sviluppo, l'articolo invita a intravedere nell'opera il motore stesso della ricerca che gli uomini e le donne del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards svolgono: la necessità di un risveglio e di un viaggio in se stessi che ci rende vivi e presenti.

Parole chiave: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; *The Living Room*; performance; attori/attuanti.

*Essere visto e vedere* di Antonio Pizzo

Teatro e cinema hanno molto spesso trattato questioni e tematiche omosessuali. Nel corso del secolo sono apparsi sui palcoscenici e sugli schermi molti personaggi omosessuali. Ma negli ultimi decenni, grazie allo sviluppo degli studi di genere e alla critica queer, l'omosessualità, da oggetto dello sguardo, è diventata anche un punto di vista per l'osservazione del mondo. L'articolo introduce alla lettura queer di due testi diversi e paralleli: *Angels in America* di T. Kushner e *Ferdinando* di A. Ruccello

Parole chiave: queer, camp, omosessualità, drammaturgia, Ruccello, Kushner, Ferdinando, *Angels in America*.

*Giving Traditional Marriage a Makeover* di Ronald Gregg

La questione del matrimonio omosessuale da anni s'intreccia, in Europa e negli Stati Uniti, con il dibattito sui diritti civili. La comunità LGBTQ ha assunto posizioni diverse nel corso della storia, ma attualmente sta convergendo verso l'accesso alla stessa istituzione legale assicurata alle coppie eterosessuali. L'articolo mette in luce come ciò che sta accadendo in molti paesi in cui ciò è permesso, non deve essere considerata una normalizzazione, ma invece una trasformazione queer dell'istituzione matrimoniale e di tutto l'apparato rituale performativo (dal ricevimento alla luna di miele) mediante la sensibilità camp.

Perole chiave: matrimonio omosessuale, camp, queer, omosessualità, gay.

*Francesco e la performance d'attore* di Alfio Petri

*Francesco e la performance d'attore* è il racconto dello spettacolo *Francesco vian-dante di Dio*, realizzato da Alfio Petri con la Compagnia Teatro Movimento e presentato in Assisi il 2 ottobre 1982. Più che del racconto di uno spettacolo, si tratta del racconto di una esperienza. Petri non sceglie di lavorare sulla rappresentazione del personaggio di Francesco, ma si confronta con lui, compie atti

di disvelamento, coglie le occasioni per affermare il suo punto di vista sull'*essenza della povertà* e sulla realizzazione del *processo organico*. È, come Francesco, un viandante che assume un atteggiamento non predicatorio nel processo di comunicazione. Si affida al lavoro sulle azioni fisiche e sulla dilatazione del corpo/mente per verificare quanto sia possibile avvicinare l'arte alla vita. E approda a due conclusioni inconcludenti. La prima, produrre forme organiche e pompare sentimenti sono tecniche antitetiche. La seconda, il lavoro sulle azioni fisiche – che implica l'autogestione del *processo organico* e l'attraversamento della *soglia* –, risulta efficace non solo nell'ambito della performance d'attore, ma anche in quello della scrittura di testi linguistici funzionali alle variegate forme di *teatro totale*. Petrini perfeziona la pratica con la performance *Io ti amo*, di alcuni anni dopo, dedicata all'attore muto.

Parole chiave: teatro totale; azioni fisiche; atto totale; performance d'attore; processo organico; soglia.

*Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov* di Massimo Lenzi

Seconda parte del profilo dedicato a Ruben Nikolaevič Simonov (1899-1968), che ricostruisce il periodo iniziale della sua direzione del Teatro Vachtangov di Mosca, a cui fu interamente legata la sua vita artistica. Il saggio analizza il singolare sovrapporsi tra l'acme della carriera attoriale e registica di Simonov e le tragiche vicende storiche coeve nel periodo che va dal 1939 al 1945.

Parole chiave: teatro russo, Teatro Vachtangov, Ruben Simonov, Seconda guerra mondiale.

*Come cambia la memoria del teatro nell'era digitale?* di Maia Giacobbe Borelli

Ci si soffermerà sull'accesso al documento audiovisivo, dall'emissione radiofonica di Antonin Artaud del 1947 ai nuovi media di oggi. L'era digitale sta trasformando gli studi teatrali e permettendo una nuova gestione dei documenti sulle Performing Arts: il modo di effettuare ricerche in archivi e biblioteche è completamente mutato. L'accento si sposta dalla conservazione dei materiali alla produzione di contenuto *user generated*. L'online moltiplica gli autori e i documenti disponibili, inoltre il prodotto audiovisivo modifica i suoi formati, è flessibile, interoperabile e modificabile. Tutta la modalità tradizionale di trasmissione del sapere teatrale in ambito accademico ne risulta trasformata e una nuova pedagogia dell'abbondanza dei dati e della scarsità delle risorse economiche va riconfigurata. L'abbondanza, oltre a essere un fattore positivo, pone delle problematiche che vanno risolte. Il percorso di rinnovamento degli studi non si può compiere che in un costante sforzo di critica e ridefinizione di concetti, problematiche, metodi, nodi e teorie che sembravano acquisite attraverso secoli di studi bibliografici e archivistici. Per non perdere in questa nuova abbondanza di dati la memoria di quello che è stato importante per la storia delle Performing Arts, in una sorta di amnesia bulimica, è sempre più necessario mantenere una gerarchia tra essi, come stabilire un *mark* condiviso dalla

comunità degli studiosi. Il nuovo documento audiovisivo di Performing Arts richiede, per la sua archiviazione digitale, la presa in carico dei molti livelli di organizzazione della conoscenza che racchiude. Avviare la sperimentazione di nuovi *tools* utili per il riconoscimento digitale delle immagini e dei suoni, per la creazione e organizzazione di collezioni aperte e di aggregazioni autoriali, vuol dire prima di tutto sviluppare una semantica specifica per la descrizione e aggregazione del documento audiovisivo di Performing Arts che tenga conto degli studi della comunità teatrale. Che questo cambiamento sia portatore di libertà dipenderà da come saranno utilizzate le nuove opportunità offerte dal Web2.0, permettendo, con la conservazione della memoria teatrale, anche la diffusione dei valori fondanti del nostro millenario patrimonio culturale.

Parole chiave: archiviazione, performing arts, digitalizzazione, *liveness*.

## Gli autori

**Giuliana Altamura** è laureata in Lettere Moderne con indirizzo artistico e specializzata in Filologia Moderna; ha appena conseguito il dottorato di ricerca in Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Torino, con una tesi storico-biografica dal titolo *Lugné-Poë, una biografia teatrale*. Ha pubblicato studi sul teatro simbolista francese e figure di attori a cavallo fra Ottocento e Novecento, tra essi Eleonora Duse e Tommaso Salvini.

Nato nel 1978 ad Alba, **Luca Bosco** si laurea nel 2007 presso l'Università di Torino in Lettere Moderne, indirizzo storico-teatrale, con una tesi sull'attore analizzato alla luce delle esperienze teatrali di Antonin Artaud, Carmelo Bene e Francesco d'Assisi. Nel 2011 consegue una seconda laurea al D.A.M.S. in Teatro e Arti della Scena, con una tesi sull'arte di Carmelo Bene interpretata alla luce degli studi condotti da Roland Barthes sulla scrittura. Attualmente divide il suo tempo fra l'apicoltura e la passione per gli studi teatrali.

**Claudia D'Angelo** è dottoranda all'Università Statale di Milano, si è laureata con una tesi su Marija Knebel' dopo averne tradotto dal russo l'autobiografia. Per il volume *Actoris Studium Album # 2* ha tradotto e curato alcuni testi di Michail Čechov e Stanislavskij. Attualmente lavora a una tesi di dottorato dedicata al *Re Lear* yiddish del Teatro Ebraico di Stato di Mosca e alla traduzione in italiano del libro di Ala Zuskin-Perelman dedicato al padre, l'attore Venjamin Zuskin.

**Maia Giacobbe Borelli** ha ottenuto il dottorato in Tecnologie digitali per la ricerca sullo spettacolo e in Antropologia visuale nel 2008, cotutela tra Roma e Parigi. Specialista di Antonin Artaud e studiosa indipendente, ha lavorato come consulente a vari progetti di ricerca europei per: Sapienza Università di Roma, Ministero dei Beni Culturali, Rappresentanza in Italia della Commissione europea, agenzie di stampa radiofoniche e Media companies. Dal 2010 lavora con il Centro Teatro Ateneo per ECLAP, rete di Buone Pratiche per la creazione di una biblioteca digitale di Performing Arts. Dal 1984 al 1993 ha diretto The Tape Connection, società per la distribuzione di videoarte, curando e organizzando programmazioni video in Italia e all'estero. Principali pubblicazioni: *Out of Order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo*, a cura di, Bulzoni, Roma 2012; *Il teatro e la Rete: dal corpo al "senza corpo" nella nuova scena digitale*, in *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, a cura di Andrea Balzola, Dino Audino, Roma 2011; con Nicola Savarese *Te@tri nella Rete, arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma 2004.

**Ron Gregg** is Senior Lecturer in Film Studies, American Studies and LGBT Studies and Director of Film Programming at the Whitney Humanities Center at Yale University. He teaches courses on classical and contemporary Hollywood, and experimental and gay and lesbian cinema (both Hollywood and avant-garde). He recently organized the Yale symposium on “Secrets of the Orient: Costume, Movement, and Duration in the Cinematic Experience of the East” (2011). His most recent writings include *Fashion, Thrift Stores, and the Space of Pleasure in 1960s Queer Underground Film* and *Fassbinder's Fox and His Friends/Faustrecht der Freiheit (1975) and Gay Politics in the 1970s*.

Jeune étudiante en Master Recherches théâtrales à l'Université de Caen Basse-Normandie et comédienne, **Gaëlle Guérin** rencontre en juin 2011 le Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards en résidence à La Fonderie du Mans et l'équipe du Théâtre du Radeau. Elle passe un mois en compagnie de ces deux équipes artistiques et suit le Workcenter dans leurs diverses venues en France. Elle rédige son mémoire de première année de Master sur la notion de *mémoire* dans, entre autres, *The Living Room* du Focused Research Team in Art as Vehicle (équipe dirigée par Thomas Richards). En Septembre 2012, elle part un an à Turin en Italie dans le projet Erasmus afin de poursuivre son mémoire portant sur le Workcenter et suit des cours d'Antonio Attisani.

**Maria Pia Pagani** (Italy). Degree cum laude in Foreign Languages and Literature at University of Pavia (Russian, English), PhD in Modern Philology (XXth cycle n.s.). She is author of many essays about Eastern Europe Theatre and the world of jesters, storytellers and “fools for Christ” in Byzantine-Slavic tradition. She published the monographs: *Le maschere della santità. Attori e figure del sacro nel teatro antico-russo* (2004, Cesare Angelini Prize, Youth Section), *I mestieri di Pantalone. La fortuna della maschera tra Venezia e la Russia* (2007, Youth prize for study and research about Popular Culture in Veneto), *Un treno per Eleonora Duse* (2008). She realized the first Italian edition of *I santi dell'antica Russia* (2000) by Georgij Fedotov, and the volume *Starec Afanasij. Un folle in Cristo dei nostri giorni* (2005). Collaboration for the Italian edition of *L'Apocalisse* (2005) by Andrej Tarkovskij, with preface by Mario Luzi. She is the Italian translator of Michail Berman-Cikinovskij, for whom edited the novel *Il tempo in prestito. Biografia di un medico scrittore tra Char'kov e Chicago* (2008), the collection of poems *Emigrai in Occidente. Ricordi in versi di un esule sovietico* (2008), the three dramatic collections *Il teatro di Devon Avenue. Scene di vita russa a Chicago* (2009), *Vita, morte, eternità. Trilogia drammatica di Pietrogrado* (2009), *Destini in scena tra Roma, Costantinopoli e Mosca. Miscellanea di testi teatrali con un dramma in versione bilingue* (2010), and the collection of short stories *Storie di migranti fra URSS e USA* (2010). In 2003 she received the Prize for Youth Researcher in memory of Maria Corti, and in 2006 the International Prize “Foyer des Artistes”

for her study and translation in Eastern Europe Theatre and Literature. Personal page in [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

**Alfio Petrini** è drammaturgo, regista, critico di teatro e di nuove arti visive. È esperto di creazioni artistiche in aree intermediali e sinestetiche, fondate su miscele linguistiche eterogenee. Scrive per «Reti di Dedalus», «Dramma.it» e «Liminateatri». È autore di numerosi saggi, recensioni e libri. Negli ultimi anni ha pubblicato *Teatro Totale* (Titivillus, 2006); *L'ombra di Dio* (trilogia di testi teatrali: *Thauma, La cosa e la casa, Crosspoint*), (Titivillus, 2009); *La luce dell'ombra – Il lavoro sulle azioni fisiche applicato alla scrittura drammaturgica* (Infinito Edizioni, 2012). È autore del “Manifesto del Teatro Totale”, del “Manifesto della Nuova Drammaturgia” e del “Manifesto del Teatro Barbarico”.

**Giulia Randone** è dottoranda di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici, sezione Musica e Spettacolo, dell'Università di Torino. I suoi studi vertono sul teatro polacco del Novecento e in particolare sulla poetica di attori come Jacek Woszczerowicz, Ida Kaminska e Józef Węgrzyn.

**Giulia Vaudagna** è laureata in Letterature Compare e laureanda magistrale in Culture Moderne Compare. Tra il maggio 2011 e marzo 2012 ha seguito il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards in alcuni viaggi, dai quali è scaturita la sua tesi di laurea dal titolo *The Living Room: Racconto di una performance del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

# Attori del XXI secolo – Le nuove mimesi

## Call for papers

«Mimesis Journal» intende dedicare un fascicolo monografico al tema «Attori del XXI secolo – Le nuove mimesi». Quella che segue è una breve motivazione della call for papers per MJ (II, 2, dicembre 2013).

Gli articoli approvati andranno indirizzati a «Mimesis Journal» ([mimesis@unito.it](mailto:mimesis@unito.it)) entro fine settembre 2013, allegando un abstract di max 20 righe e una nota biografica di max 10 righe. I testi non dovranno superare le 7.000 parole (comprehensive degli apparati di note e bibliografici).

Vi preghiamo comunque di inviarci al più presto notizia dell'intenzione di partecipare, allegando un primo abstract.

I testi redatti in lingua italiana, francese o inglese non saranno tradotti, mentre quelli redatti in altre lingue dovranno essere accompagnati da una buona traduzione in inglese.

L'appello è rivolto agli studiosi operanti in tutto il mondo, ovviamente non solo di ambito universitario, nonché agli operatori teatrali a vario titolo, soprattutto attori, danzatori, registi, coreografi e drammaturghi.

Come risulta chiaramente dagli *Album* # 1 e # 2 di *Actoris Studium* (Edizioni dell'Orso), nonché dai primi numeri di MJ, la nostra riflessione nasce nell'orizzonte di un "oggi" che comprende il Novecento e un certo Ottocento, concentrandosi sulle istanze etiche e creative di attrici e attori appartenenti ai più diversi contesti culturali, istanze che vorremmo prendere in considerazione soprattutto in termini di "prassi della filosofia" e come prefigurazione di alcuni fondamenti della contemporaneità con i quali è necessario confrontarsi, naturalmente senza l'ansietà di creare nuovi apparati normativi.

Il fascicolo monografico dovrebbe proporre riflessioni teoriche e casi di studio, privilegiando comunque i secondi, così da comporre una casistica altamente significativa. Immaginiamo che potrebbe essere diviso in due parti: la prima dedicata a un panorama di varie esperienze di attorialità e performatività che si manifestano in ambiti diversi da quello teatrale in senso stretto – dal teatro sociale al canto, dal cinema e la televisione alle arti e alle professioni –, la seconda a casi di attori contemporanei che hanno realizzato, nella loro singolarità e nei rispettivi contesti storico-culturali, una propria "poesia totale".

Le domande formulate da Peter Brook in una «lettera di segnalazione» indirizzata nel 1983 a una ricca università americana affinché accettasse di affidare a Jerzy Grotowski un seminario costituiscono un buon punto di partenza:

[...] “Cos’è un attore?”.

“Cos’è la recitazione dell’attore?”.

“La *recitazione* è differente dal *normale* comportamento?”.

“Qual è la differenza tra un attore e un non attore?”.

“Come può un attore, senza alcuna formazione psicologica, comprendere in modo diretto il funzionamento della psiche umana?”.

“Qual è la natura fisiologica di quella che chiamiamo la sua *intuizione*?”.

“La localizzazione precisa di questa facoltà può essere utile ai non attori nei loro differenti ambiti d’esercizio?”.

“Lo studio rigoroso dei meccanismi della recitazione può illuminare le zone sconosciute dello spirito umano?”.

“Gli approcci alla recitazione teatrale nelle società tradizionali – che utilizzano tecniche assolutamente sconosciute all’interprete professionista occidentale – possono portare una materia concreta a una ricerca di questo tipo?”». <sup>1</sup>

In base a questi presupposti è possibile proporre un primo elenco di parole-chiave o motivi di riflessione:

- eredità dei maestri: come le grandi lezioni del Novecento vivono nel nuovo millennio;
- etica dell’attore: la recitazione considerata come prassi della filosofia nella contemporaneità;
- la tradizione contemporanea: l’arte dell’attore e la necessità delle radici vive;
- il racconto della recitazione: metodi e linguaggi per l’annotazione della performance attoriale;
- recitazione, mass media e cross media;
- tecniche della recitazione e tradizioni;
- tecniche della recitazione nei vecchi e nuovi media;
- recitazione e tecnologie;
- attori/autori/scrittori;
- la recitazione e la composizione teatrale come strumento d’intervento comunitario e sociale;
- ideologie, declinazioni e prassi degli attori sociali;
- attore performer e attore personaggio;
- attori-non-attori;
- culture locali e movimenti globali nell’arte dell’attore;
- attore e testo;
- la maschera;
- l’attore virtuale.

<sup>1</sup> Peter Brook, *Insieme a Grotowski*, pref. di Georges Banu, Palermo, rueBallu edizioni, 2011, p. 50.

# Twenty-First Century Actors – New Mimesis

## Call for papers

With the aim to continue and develop the project Actoris Studium (ActS), Mimesis Journal intends to devote a monographic issue to the topic «Twenty-First Century Actors». Here follows a short explanation of MJ II, 2 (December 2013) call for papers.

The articles must be addressed to “Mimesis Journal” ([mimesis@unito.it](mailto:mimesis@unito.it)) before September 30<sup>th</sup> 2013. Submissions must include an abstract of 100 words at maximum, 10 keywords, and a brief biographical note (100 words at maximum) for each author. The articles should not exceed 7000 words (including footnotes and references). Texts in Italian, French and English won't be translated while those in other languages will need an English translation.

We ask you to inform us as soon as possible about your intention to participate, with an attached abstract.

Although we are interested in contemporary practices and theories, we will welcome any proposal meaningful in the twenty-first century actor studies' perspective. Thus we focus on ethical and creative experiences of actors and actresses belonging to different cultural realities. The work of actors has to be considered in terms of “praxis of philosophy”.

The monographic issue will include both theoretical reflections and case studies, so as to compose a significant case record. The issue will be divided in two parts: the first one dedicated to acting and performing in extra theatrical contexts. The second part will consider some cases of contemporary actors and actresses who have realized their own “total poetry”.

The questions Peter Brook worded in a recommendation letter to an American university in 1983, in order to make them entrust Jerzy Grotowski with a workshop, are a good starting point.

What is an actor?

What is the actor's acting?

Is acting different from common behaviour?

What is the difference between an actor and a non-actor?

How can an actor directly understand the functioning of mind, without any psychological training?

What is the physiological nature of what we call his *intuition*?

Can the very presence of this faculty be useful to non-actors in their different fields of work?

Can the rigorous study of acting's processes illuminate the unknown areas of the human spirit?

Can traditional societies' approaches to modes of acting – using techniques totally unknown to the occidental professional performer – bring an effective contribution to such a research?

On the basis of such premises we can suggest a list of topics:

the masters' legacy: how the great teachings of the twentieth century endure in the new millennium;

the actor's ethics: considering acting as current praxis of philosophy (or as an enacted *Weltanschauung*);

contemporary tradition: the actor's art and the need for living roots;

the story of acting: methods and languages for annotations of the actor's performance;

acting, mass media and cross media;

techniques of acting and traditions;

techniques of acting in old and new media;

acting and technologies;

actors/authors/writers;

acting and composition as means of social and community participation;

ideologies, variations and praxis of social actors;

the actor-performer and the actor-character;

actors-non-actors;

local cultures and global movements in the art of acting;

actor and text;

the mask;

the virtual actor.

## **MIMESIS JOURNAL BOOKS**

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**  
a cura di Antonio Attisani  
pp. 224      isbn 978-88-97523-29-1  
ebook [www.aAccademia.it/grotowski](http://www.aAccademia.it/grotowski)
  
2. **Logiche della performance.**  
**Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi**  
di Antonio Attisani  
pp. 160      isbn 978-88-97523-27-7  
ebook [www.aAccademia.it/performance](http://www.aAccademia.it/performance)
  
3. **Neodrammatico digitale.**  
**Scena multimediale e racconto interattivo**  
di Antonio Pizzo  
pp. 240      isbn 978-88-97523-37-6  
ebook [www.aAccademia.it/neodrammatico](http://www.aAccademia.it/neodrammatico)

