

## Porte sfondate, pietre scartate e pietre angolari

### Teatro e processi educativi

aa

Sfondare una porta aperta è in effetti molto difficile. Spesso è necessario, per esempio per passare dal “postmodernismo reale” nel quale siamo immersi almeno dagli anni Ottanta – una visione del mondo che in effetti si è presentata come l’ultima verità e sbeffeggiava coloro che pensavano e agivano diversamente – a un pragmatico buon senso (che qualcuno prospetta nella forma di un “realismo postmoderno”). Il postmodernismo era diventato una porta aperta, ormai erano in molti a professare di credere che non esistono i fatti ma soltanto le interpretazioni e le rappresentazioni, che non esiste alcunché al di fuori del testo e via discorrendo. Nell’ambito dell’arte e del teatro la controversia è stata particolarmente vivace, e dagli anni Novanta-Duemila diversi postmodernisti si sono riconvertiti al “realismo”, continuando nondimeno a ostentare la medesima presunzione di verità. In campo teatrale si potrebbe fare in questo senso il nome di Mario Martone, capoclassifica per opere e comportamenti nel segno del ritorno all’ordine e alla moderazione degli ex-post-moderni. In ogni comparto del sapere c’era chi la vedeva diversamente, ma il pensiero postmoderno nel farsi prassi ha sviluppato una tale influenza e tali declinazioni estremiste che soltanto dal suo interno poteva nascere un efficace revisionismo. Per quanto riguarda invece la concreta operatività artistica, soprattutto delle generazioni successive, le cose vanno decisamente meglio. Per evitare frettolosi elenchi di realtà teatrali da additare come possibili esempi positivi si può pensare a Matteo Garrone, figlio del compianto Nico Garrone. I film di Matteo, tutti ma specialmente *Gomorra* e *Reality*, mostrano come sia possibile fare i conti con l’attualità saltando a piè pari la finta dialettica cui si è accennato e tutte le sue conseguenti avvelenate contrapposizioni, soprattutto quella tra “avanguardia” e “popolare”.

Maurizio Ferraris è il filosofo che, avendo realizzato con impegno e intelligenza l’intero percorso di adesione, militanza e fuoriuscita dal postmodernismo, ha il merito di avere posto la questione con solidi argomenti, con la chiarezza e con la tagliente ironia che tutti gli riconoscono, ponendo giustamente il problema di non buttare via il bambino con l’acqua sporca.<sup>1</sup> È riuscito dunque a sfondare quella porta, ovvero a guidarci nel transito decisivo verso l’altra stanza? Sì e no, secondo me, nel senso che i suoi interventi recenti propongono una critica corrosiva del fenomeno, mettendone in luce le caratteristiche trapiantate in quella che è diventata una opzione ideologica, politica e di costume resa operativa nel mondo intero, dall’America all’Europa ai nuovi regimi asiatici. Questo nuovo costume (ora da intendere in senso

<sup>1</sup> Ferraris compendia la propria proposta nel *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

teatrale, di travestimento), indossato da un capitalismo apparentemente sempre “euforico” ma in realtà sull’orlo di una crisi di nervi servirebbe a rinnovare l’alleanza tra sfruttati e sfruttatori, una servitù volontaria generalizzata e indifferente al destino dei meno favoriti e alla distruzione dell’ambiente naturale, insomma la politica che ci ha precipitati nella crisi attuale, crisi evidente a tutti ma alla quale si cerca per lo più di porre rimedio senza però cambiare logica e senza mettere in discussione gli attuali assetti di potere: i governi della contabilità creativa vorrebbero ritornare alla “crescita” capitalistica, ovvero all’umanesimo dei bilanci e dei dividendi, sincronizzando la vecchia partita doppia classista con l’anestetico di nuove politiche del lavoro su scala mondiale tali da ridisegnare il patto sociale, ed evitando di compiere il passo decisivo verso un nuovo esperimento di verità che metterebbe in serio pericolo gli attuali detentori globali del potere economico-finanziario e gli Stati loro funzionari.

La critica di Ferraris al postmoderno è proposta nel quadro di un ripensamento generale sulla dimissione della filosofia come ricerca di verità ultimative e di conseguenza, aggiunge Carlo Sini, come battaglia tra i filosofi per l’imposizione dei relativi *copyright*. Ferraris, nei suoi interventi è insieme spietato e affettuoso, sa argomentare come soltanto un ex adepto del postmodernismo può fare. Non è un volgare pentito, ma certo non nasconde il suo dispiacere, tanto per gli eccessi (per esempio dal «Niente fuori del testo» di Jacques Derrida ai veri e propri vaneggiamenti come quello di Baudrillard sulla guerra in Irak come opera mediatica) quanto per gli esiti nefasti (per esempio il populismo berlusconiano).

È meno convincente, Ferraris, proprio nella proposta del «nuovo realismo», concetto basato essenzialmente sulla distinzione tra oggetti naturali e oggetti sociali. Tuttavia il «nuovo realismo», nonostante la gracilità di molti suoi argomenti, sembra sedurre con incredibile velocità il pubblico della filosofia e non solo, con il rischio di una chiusura un po’ troppo precipitosa dell’istruttoria, che potrebbe diventare la premessa di un nuovo luogo comune secondo cui al Berlusconi postmoderno sarebbe succeduto un Monti realistico. Ferraris non è colpevole di una tale vigliaccata ideologica, ci mancherebbe, ma la sua argomentazione è già stata utilizzata in questo senso, per esempio dal «Corriere della sera» e da «Repubblica», e non potrebbe essere diversamente nel momento in cui alcuni esponenti della ex-sinistra partecipano da diligenti adepti alla Trilateral Commission, il *think-tank* del realismo economico e politico mondialista. Ciò rimanda appunto – se l’abbiamo intesa – ai limiti dell’idea di Ferraris, il quale sembra proporre il nuovo realismo con argomenti simili, a volte identici, a quelli a suo tempo impiegati dai postmoderni per licenziare il moderno.

Di recente Ferraris si è confrontato con Carlo Sini in un pubblico dibattito, reperibile in rete.<sup>2</sup> Questo episodio, pur non esentandoci dalla lettura dei rispettivi testi, ha il pregio di articolarsi con una chiarezza che va al di là delle sofisticate discussioni riservate ai pochi felici soci del “club dei filosofi”. Mi riferirò pertanto principal-

<sup>2</sup> Il dibattito è videoregistrato e consultabile tra i link della rivista on line «Nóema»: <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>.

mente a quel dibattito e all'argomentazione di Sini, con il pensiero del quale sento una maggiore convergenza. La distinzione proposta da Ferraris tra oggetti naturali e oggetti sociali non è falsa – ha detto il filosofo milanese –, ma è insufficiente. I due partono dal presupposto che nella filosofia “ultima” sia successo qualcosa di importante, ovvero che si sia ormai affermata la convinzione che non esistono verità definitive e il filosofo non è un generale che deve sconfiggere i propri nemici, coloro che professano altre idee. Inoltre l'assenza di verità definitive non pregiudica la ricerca della verità, mossa da una «fede» non trascendente ma certo da un bisogno di trascendimento dell'apparente e del consistente. Comunque sia, «senza fede nella verità non c'è verità» rimarca Sini. Se è giusto distinguere tra montagne e carte geografiche, occorre anche tener presente che le seconde non dicono del tutto le cose come stanno, né le montagne sono l'esperienza delle montagne che ognuno di noi può avere. Se si pretende che una delle due cose sia quella vera, occorre dimostrare rispetto a quale errore; e né l'una né l'altra lo sono, si tratta di due eventi distinti e persino interdipendenti quando li si metta in relazione tra loro. Si tratta di differenti livelli di realtà.

Sini concorda con Ferraris sul fatto che si sia esagerato con le interpretazioni (d'altra parte non è certo un rimprovero da rivolgere a lui, sempre attento e al tempo stesso critico nei confronti dei “decostruzionismi”): si pensi per esempio alla sua premessa-critica a *La voce e il fenomeno* di Derrida<sup>3</sup> e ricorda dunque che verità ed errore si trovano *assieme* nel rapporto tra gli oggetti naturali e il nostro modo di intenderli. Soprattutto però pone l'altra questione, ineludibile, quella del soggetto o dell'attore, di colui che pensa e fa: chi dice (sa) *come* io so quello che so? Sini ci ricorda che il mondo era già lì e noi ne siamo parte, noi abitiamo al tempo stesso il mondo inafferrabile e il mondo afferrato, perciò ogni figura che propone una verità dev'essere accolta come un *invito* a riflettere. Per frequentare l'oggettività, poi, non basta creare una teoria oggettiva, non dobbiamo pretendere che la nostra scrittura (scrittura da intendere secondo la nozione allargata che Sini da sempre propone, inclusiva della composizione/performance) sia confusa con il mondo inafferrabile; è più sensato riconoscere che le nostre interpretazioni sono a loro volta fatti. I dialoganti concordano infine sulla definizione della filosofia come ponte tra senso comune e scienza. Questa filosofia si propone come mediazione etica e in questa prospettiva una polemica tra filosofie proprietarie della verità è priva di senso.

E l'arte, e il teatro, viene da chiedersi? Sono un ponte dello stesso tipo? È necessario e utile, oggi, ripartire da una definizione dello statuto ontologico del teatro? Questa rivista è stata concepita proprio come un contributo in tal senso e ciò che sta accadendo in ambito filosofico ci offre una interessante base di dibattito, nel merito e nel metodo.

Sini, mentre dichiara il proprio dissenso da Ferraris, invoca uno spazio di azione comune, che nel caso specifico consisterebbe nell'accettare l'istanza di Ferraris ponendosi al tempo stesso anche altre domande. Oltre a chiarire di volta in volta di

3 J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, a c. di G. Dalmaso, pref. di C. Sini, postf. di V. Costa, Jaca Book, Milano 1997.

quale livello di realtà ci si sta occupando, il “costruire ponti” non è qualcosa che i filosofi possano fare da soli: se sono necessarie nuove interazioni, e forti, tra diverse modalità del sapere, occorrerà ridefinire i relativi protocolli, non saranno solo i vari soggetti del sapere a “leggere” la filosofia per ricavarne una linea di condotta, così come non saranno i filosofi a mappare il reale per rappresentarlo nella sua verità, bensì saranno i vari soggetti del sapere a creare un dialogo fisico tra loro per dare vita a eventi comuni, o anche solo per *trasformarsi nelle proprie pratiche* e non limitarsi ad aggiornare il proprio lessico. Infatti, affermava Sini sorridendo, l’estremismo dell’affermazione derridiana «Niente fuori del linguaggio» può essere inteso anche come: fuori del linguaggio c’è l’evento del linguaggio, l’origine e la meta. (In proposito soccorre un illuminante passaggio di Gilles Deleuze, filosofo che aveva compreso tanto quale fosse la malattia del teatro moderno quanto alcuni motivi di possibile rinascita: «Fare un evento, per quanto piccolo sia, è la cosa più delicata del mondo, il contrario di farne un dramma, o di fare una storia».)<sup>4</sup>

A questo punto l’altra questione ritorna in primo piano: come è fatto il soggetto che conosce, che elabora il pensiero e sviluppa le pratiche? Cosa e come sono le pratiche che il soggetto pratica? “Com’è fatto” Ferraris? “Com’è fatto” Sini? Come sono fatti i singoli soggetti in gioco?<sup>5</sup> Chiediamocelo riconoscendo che i vari “io” sono soggetti *alle* figure di sapere-verità da essi stessi composte e non soggetti *di*; e il soggetto non è il vecchio trascendentale assolutista, anche se è mosso da un non più censurabile desiderio di trascendimento. C’è qualcosa di oggettivo – insiste Sini – che rende i soggetti così come sono. Questo qualcosa possiamo concretizzarlo in figure che possono fungere da luoghi di incontro con la «verità che trascorre in se stessa», vale a dire con l’evento, che ci convoca altresì a riconoscere la coincidenza tra sapere e autobiografia.<sup>6</sup> In queste premesse si radica l’appello di Sini a creare una nuova filosofia prima, ovvero un’etica del sapere che non si sostituisce alla vita, ma *significa* il mondo della verità continuamente trasferito nei supporti transitori che noi soggetti siamo. Eternità è l’istante di quel transito, ciò che chiamiamo “il presente”.

Sini ha concluso il proprio intervento con l’invito a un impegno comune per la creazione di una enciclopedia dei saperi. Attori del sapere, dunque, e sapere degli attori, come si chiarirà più avanti con l’aiuto di Peter Brook e Jerzy Grotowski.

Da osservatori-passanti della filosofia tiriamo un sospiro di sollievo: una disciplina che in passato era tanto più forte quanto più era chiusa in se stessa rinuncia a manipolare le altre per rafforzare il proprio statuto teorico-normativo, come finora è accaduto per esempio nei rapporti tra filosofia e teatro, ma anche, in altri modi, tra teatro, performance e neuroscienze, ecc.<sup>7</sup> Al tempo stesso mi chiedo se e come “io” e quelli come me saremo all’altezza dell’impresa, un’impresa su cui per tanto tempo, almeno

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona 1988, p. 71.

<sup>5</sup> «Nóema» 3 (2012) è dedicata al tema del soggetto.

<sup>6</sup> Lo stesso tema, seppure in un’altra prospettiva, è riproposto in ambito teatologico da Marco De Marinis, *L’attore di teatro fra scrittura e autobiografia*, in Clemente Tafuri, David Beronio, *Teatro Akropolis – Testimonianze ricerca azioni*, III, AkropolisLibri - Le Mani, Genova 2012, pp. 47-71.

<sup>7</sup> In proposito cfr. eventualmente A. Attisani, *L’invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003.

dagli anni Settanta, abbiamo fantasticato e che si è concretizzata finora con modalità sconnesse, seppure con alcuni risultati di rilievo, in campo artistico e non solo. Penso, ma è solo un minuscolo esempio, all'attenzione varcante di Florinda Cambria nei confronti di Artaud e poi a esperienze di punta come il Théâtre du Radeau e il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, cui ha partecipato anche Sini, il quale non a caso apre il primo numero di «Mimesis Journal» con un intervento su autobiografia e sapere.

In questi anni di frequentazioni reciproche lo scambio è stato proficuo per entrambi i fronti. Cambria e Sini ci hanno fatto comprendere, per esempio, quanto la nozione, in effetti sessantottina, del “teatro vs rappresentazione” fosse concettualmente sbagliata, mentre essi hanno compreso quale fosse l'istanza di verità che era espressa in quei termini.<sup>8</sup> Inoltre, nel corso degli anni, osservando alcune pratiche performative – fatte di comportamenti, affetti e composizioni, non solo di “testi” – e incontrandone gli autori, hanno colto il senso di queste inedite modalità performative e ne hanno tratto alcune deduzioni per la disciplina filosofica, hanno riconosciuto alla composizione scenica un rigore e una pregnanza non inferiori a quelli necessari a una mozione filosofica. Ciò dimostra che un lavoro (d'arte) comune è in corso, qui come altrove, comune in quanto basato sulla proposta e la ricerca reciproca di saldare il «saper dire», il «saper fare» e il «saper scrivere». Il dialogo tra saperi (*technai*) è un dialogo tra biografie e ogni biografia non è soltanto “filosofica” o “artistica”, non è naturale o sociale.

In Occidente il primo capitolo nell'enciclopedia dei saperi dedicato al teatro è la *Poetica* di Aristotele. Analizzando il caso della tragedia, il filosofo delinea un concetto di mimesi valido per tutte le arti. Fino a oggi quel testo è stato sostanzialmente frainteso, soprattutto nella vulgata, e il fraintendimento si è infine sovrapposto al concetto stesso di dramma moderno.<sup>9</sup> Gran parte del teatro contemporaneo ha preso le distanze da quella tradizione e si è dichiarato “antiaristotelico”, spesso facendo leva sull'istanza grottesca felicemente attualizzata da Michail Bachtin.<sup>10</sup> Nella teatrologia degli ultimi anni regna un'allegria confusione. Il teatrologo tedesco Hans-Thies Lehmann ha tratteggiato il teatro politico oggi necessario per mezzo di una epitome del postmoderno definita «postdrammatico»,<sup>11</sup> nell'ambito della quale si sancisce la fine della narrazione e dei personaggi tradizionalmente intesi e più in generale del paradigma teatrale asseverativo. In realtà, però, il panorama descritto da Lehman è

<sup>8</sup> Cfr., in questo senso, ovvero sul dialogo tra filosofia e teatro, il saggio di Lorenzo Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva: Bene senza Deleuze*.

<sup>9</sup> L'edizione di riferimento, quella che segna la svolta decisiva è: Aristotele, *Poetica*, a c. di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

<sup>10</sup> Per il relativo dibattito in ambito teatrologico cfr. l'introduzione (*L'attore sincero nel secolo grottesco*) e i casi presentati in AAVV, *Actoris Studium. Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.

<sup>11</sup> Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater*, Frankfurt am Main 1999; Idem, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London and New York 2006; e, in italiano, Idem, *Segni teatrali del teatro postdrammatico*, «Biblioteca teatrale», 74-76, aprile-dicembre 2005.

decisamente neo-aristotelico e neo-drammatico perché l'avanguardia teatrale riprende l'idea fondamentale di Aristotele circa il teatro inteso come estrazione e presentazione delle *azioni essenziali* e che in quanto tale può persino fare a meno (della convenzione) dei personaggi. Ciò perché il compito del teatro (e dell'arte) è quello di toccare la verità celata dalle apparenze e lo scopo di questo impegno estremo si realizza sempre sullo sfondo della ricerca fondamentale degli esseri umani, quella della «felicità».

Una deduzione importante è che l'«imitazione della natura» non è più identificabile con il naturalismo e con il realismo,<sup>12</sup> mentre l'oscillazione più completa tra l'«orrore» e la «pietà» suscitati dall'azione-evento teatrale si dà nel grottesco, ovviamente nell'accezione assunta nell'asse da Rabelais a Bachtin e così bene riformulata da Mejerchol'd e alcuni altri (niente a che fare con il deprimente *burlesque* postmoderno, semmai con la sua «radiografia», come accade nel film di Garrone). Per questa tematica si può fare riferimento a una interessante raccolta di saggi di Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca<sup>13</sup> nella quale è riproposta la tesi di Linda Williams, esponente di punta dei *porn studies*, sul passaggio dall'*osceno* (fuori scena) all'*onsceno* (dentro la scena, persino dei media generalisti). Il porno espanso non caratterizza solo i media ma ha invaso la vita quotidiana – come chiunque può constatare semplicemente osservando la gente per strada – ed è in pratica una variante del grottesco creata dal tardo capitalismo, un fenomeno ovviamente condannabile nel suo complesso, ma quando si voglia comprendere il successo del berlusconismo e del «puttanesimo», cioè la sua efficacia politica, bisogna fare ricorso a una sensibilità grottesca, esattamente come nel «lavoro su se stessi». Solo in questo modo si può cogliere, per esempio, come l'avidità e il cinismo delle nuove «mosche del capitale» (Paolo Volponi) si intrecci, in coloro che ne sono portatori – propagandisti o utenti –, con sogni di felicità, di tenere maternità e di famiglie borghesi. Soltanto una interpretazione o meglio una sensibilità grottesca consente di evitare le scappatoie moralistiche e comprendere le motivazioni individuali e culturali dell'oscenità diffusa, quindi della sua *potenza* dottrinale.

Mentre la catarsi finale, l'estrazione di senso, è quel «niente» assai significativo di cui parla Donini: non una liberazione ma le conclusioni che ogni spettatore elabora da sé, in assoluta autonomia e, aggiungiamo noi, senza che gli autori del dramma possano fare alcunché di decisivo per determinarle.<sup>14</sup> Il realismo (così come il naturalismo) è perciò eventualmente contenuto dal grottesco, non è qualcosa che gli si oppone (ancora *Reality!*). Se con il termine «realismo» si vuole indicare la verità come essenza e scopo del dramma, è necessario comprendere che per arrivarci occorrerà *attraversare* il grottesco, vale a dire la complessità della condizione umana

<sup>12</sup> «Il compito di chi recita è di rendere naturale qualsiasi stile. Si ritorna al principio: qualsiasi gesto, io lo assumo e lo rendo «naturale»» (Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, Actes Sud, Arles 1991, p. 81).

<sup>13</sup> *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, postfazione di Peter Lehman, Milano, Edizioni Mimesis, 2011.

<sup>14</sup> La distinzione tra l'atto compiuto dal performer e l'estrazione di un senso da parte dello spettatore è proposta da Gilles Deleuze nelle prime pagine di *Differenza e ripetizione*, (1968), intr. di Michel Foucault (*Theatrum Philosophicum*), Il Mulino, Bologna 1971.

nella singolarità della vicenda storica “rappresentata” e nello “stile” dell’autore. Pertanto, alla fine, anche l’essenza, la realtà se vogliamo, si rivelerà *non* come un paradigma normativo stabilito a priori (questo accadeva nei realismi storici, nelle poetiche asseverative) ma come una verità della quale semmai andranno saggiate la consistenza, l’appartenenza e la durata. Come si vede siamo approdati a una terminologia estranea al postmodernismo. Un teatro così concepito è piuttosto votato alla “povertà” e al superamento di se stessi, non alla fantomatica “crescita”. Perché si tratta di volare, non di stare con i piedi per terra. Questo teatro presuppone lo sviluppo, la pratica e la declinazione di una sensibilità grottesca.

Nel teatro del Novecento, al nobile realismo di personalità tutto sommato isolate del calibro di Giorgio Strehler ha fatto da contorno una massa di realisti mediocri esponenti del funzionariato culturale, mentre diversi altri autori di valore proponevano per fortuna una strada diversa. In Italia, tra questi, abbiamo Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi e altri; nel mondo, basti pensare a Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor, a Peter Brook e Robert Wilson, per fare alcuni nomi su tutti, e alla scena di oggi che conta tra i suoi esiti maggiori il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e il Théâtre du Radeau. Le loro opere e i loro scritti sono pressoché ignorati in ambito filosofico, fatte salve parziali eccezioni come Gilles Deleuze in Francia e Carlo Sini in Italia, eppure da quelle pratiche una vera filosofia del nostro tempo non può prescindere. Ciò non significa che le altre opzioni siano prive di valore e di interesse, ma solo che qui, in questo rigoroso artigianato della scena, si realizza quell’unità dell’umano operare, quella preziosa fusione di “saper dire, saper fare e saper scrivere”, quella “realtà” cercata e trovata, e quell’esperimento che non si possono ricondurre soltanto alla nozione di spettacolo. E il valore delle opere prodotte, per fortuna largamente riconosciuto, costituisce una vera e propria riserva aurea che dà valore alla produzione concettuale di quegli autori, mai scaduta in una manualistica per confezionare opere alla moda, mai diventata manifesto di un “partito della verità” e sempre riproposta come riflessione sulla condizione umana intesa come ricerca del senso rivolta verso il mondo.

Nel quadro della cultura teatrale, come s’è detto, Aristotele è assente o citato a sproposito, ma quando lo si riprenda in considerazione (il laboratorio contemporaneo lo esige) e prima di congedarsi da lui, non si può eludere la questione che Sini ha nuovamente posto in primo piano, quella delle arti dinamiche come centro del processo educativo. Qui i casi sono due: o decretiamo che Aristotele era un povero menecatto che (almeno) oggi non è da prendere in considerazione, o dobbiamo riconoscere che sono a dir poco inadeguati tutti quei progetti educativi che escludono le arti performative, magari in nome della preparazione al mercato del lavoro, ovvero alla partecipazione creativa ed entusiasta al proprio ergastolo di servitù. Chiediamoci dunque se è davvero dimostrato che gli attuali processi formativi sono più efficaci del canto, della danza e del teatro. Qualcuno ancora sostiene che si possa o debba dire-senza-sapere, che ci si possa specializzare nel saper dire, saper fare o saper scrivere, in una sola di queste discipline ignorando le altre? E che si tratti di una necessità “realistica”: assicurarsi un salario anziché realizzarsi pienamente come esseri

umani? Che si debba rinunciare allo scopo della vita, o almeno a una certa sua qualità, in nome del PIL o del debito pubblico, magari soltanto per qualche generazione?

Se avesse un senso lanciare manifesti, questo sarebbe il “manifesto di meno” da scrivere insieme. Riproporre la questione delle arti dinamiche come educazione all’esperienza della verità e la controversia del grottesco come terreno di gioco non vuol dire immaginare un mondo trasformato in un nuovo eterno *burlesque* nel quale si festeggia e nessuno più lavora, bensì avviare un processo necessario accettando di non poter prevedere il suo esito di bilancio, semplicemente perché cambierebbero i criteri in base ai quali stilare un bilancio. Una proposta del genere (che forse nei fatti esiste già) sarebbe talmente anacronistica rispetto alle posture economiche e culturali di oggi da essere, se non ignorata, oggetto di derisione e linciaggio.

Non dirò quindi «La pietra che i costruttori hanno scartata, è diventata pietra angolare...» (Sal 118, 22-23) perché potrei essere frainteso, e anche perché non penso che il teatro sia il Tempio, vale a dire l’unica costruzione di verità. Però lo direi se si potesse intendere che lo «spirito della musica», il teatro e le arti dinamiche sono stati stupidamente censurati dal modello di mondo prevalente in Occidente e che andrebbe loro restituita una centralità nel processo educativo, cioè nel più importante esperimento di verità da proporre in futuro. Sarebbe giusto farlo per sfondare davvero quella porta aperta e finalmente andare *di là*.

Di là dove?

La cultura contemporanea è un enorme complesso di costruzioni ognuna delle quali ha scartato alcune pietre angolari. Per quanto riguarda la questione teatrale basti qui citare, per tutti, il caso di Jerzy Grotowski. Per sentito dire lo conoscono tutti, in effetti quasi nessuno. Le sue opere e i suoi scritti hanno avuto qualche migliaia di spettatori e lettori, ma nessuno o quasi li ha presi in considerazione come esperienze e interrogazioni pertinenti sul senso e gli attori di una vita, nessun grande filosofo lo ha nobilitato. Ciò avveniva dagli anni Sessanta, forse troppo presto e comunque fuori dell’ambito di un pensiero che potesse “servire il mondo”. Oggi, per esempio, Massimo Cacciari ci consegna alcune sentite e illuminanti pagine sulla povertà francescana senza dedicare una sola parola a colui che meglio di tutti nell’arte scenica del Novecento l’ha interpretata e attualizzata.<sup>15</sup> È un grave errore, anzi un vero “peccato” che in ambito filosofico non si tenga conto di un pensiero il cui valore deriva da quell’incredibile giacimento che sono le sue realizzazioni artistiche: le sue ricerche iniziali sulla natura della “recitazione” infine culminanti nella nozione di Performer, del teatro, anzi dell’arte intesa come veicolo, di un grottesco che si affina poeticamente nella ricerca dell’essenza, della necessaria crudeltà verso se stessi, del farsi soggetto del canto, del rapporto tra realtà visibile e realtà invisibile, insomma

<sup>15</sup> Cfr. M. Cacciari, *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012. Ogni “opera” rimanda ad altre grandi opere e comunque a paesaggi o discipline da riscoprire, ma l’ottusità specialistica è più redditizia e comoda, in ogni senso, del confronto: ecco dunque che l’attuale piccolo revival di studi gnostici non tiene in alcun conto il passaggio decisivo significato in questo senso da Grotowski e dal Workcenter, e la stessa colpevole distrazione nei confronti di questo teatro caratterizza le neuroscienze.

della “transimmanenza”<sup>16</sup> che si ottiene attraverso una disciplina sviluppata nel corso di una vita impiegata a connettere origini e tradizioni con i caratteri inediti nella condizione contemporanea.<sup>17</sup> E tutto ciò spesso prima che tali questioni, con una terminologia a volte simile e a volte diversa, apparissero in ambito filosofico. Si veda in proposito la limpida «lettera di segnalazione» indirizzata da Peter Brook nel 1983 a una ricca università americana affinché accettasse di affidare a Grotowski un seminario:

[...] Ecco alcune di queste domande:

“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>18</sup>

Con ciò non si vuole sostenere che la filosofia si dovrebbe convertire al teatro o viceversa, né concludere con la facezia che il teatro non poteva aspettare, per esistere, la scoperta dei neuroni specchio che ne costituiscono la base fisiologica. No. Volevo soltanto dire che lo spazio oltre quella porta è il *lavoro comune* invocato da Sini, uno spazio del quale bisogna smettere di parlare trasformandolo in un ennesimo oggetto mondano; e passare all’azione.

<sup>16</sup> Concetto di Roberto Esposito, uno dei più acuti pensatori della nostra attualità decadente nonché dalle possibilità dischiuse da una nuova possibile filosofia politica. Cfr. il suo *Dall’impolitico all’impersonale: conversazioni filosofiche*, a c. di M. L. Saidel e G. Velasco Arias, Mimesis, Milano-Udine 2012.

<sup>17</sup> Se non i tre volumi di *Opere e sentieri* (Bulzoni, Roma 2007-2008) dedicati a Grotowski e al Workcenter, cfr. almeno il secondo, un’antologia di scritti grotowskiani che vanno dagli anni Sessanta fino al suo testamento.

<sup>18</sup> Peter Brook, *Insieme a Grotowski*, pref. di Georges Banu, rueBallu edizioni, Palermo 2011, p. 50.

## Dissacrazioni e nuove figurazioni nei *ballets-pantomimes* della prima metà del Settecento

Paola Martinuzzi

La ricerca prende in esame la produzione di pantomime e *ballets-pantomimes* a Parigi fra il 1729 e il 1745. Le date delimitano una prima stagione di elaborazione sperimentale di questi generi, destinati a un considerevole sviluppo e fortuna a partire dalla seconda metà del secolo. Il lavoro comporta l'edizione critica, l'analisi e la contestualizzazione di quattordici scenari manoscritti inediti di *ballets-pantomimes* e di pantomime, e di tredici scenari che furono stampati all'epoca della rappresentazione, integralmente o parzialmente,<sup>1</sup> e non più pubblicati.

Terreno della sperimentazione sono i teatri della Foire, per loro natura spazi svincolati dal controllo centrale politico-culturale, e allo stesso tempo in conflitto con la scena «ufficiale». Assimilatori e demolitori critici dei modelli artistici e letterari «canonici» o consacrati dal pubblico della corte, i *forains*, nella loro posizione marginale rispetto ai centri di potere dello spettacolo (l'Académie Royale de Musique e il Théâtre Français), sono particolarmente ricettivi nei confronti dei mutamenti sociali, del gusto e delle esigenze del pubblico, delle tensioni culturali; se ne lasciano permeare, mutando le proprie forme, in vista di una pregnante maturazione del proprio genere, che prelude a dimensioni moderne. Questa attitudine viene dall'interno rinforzata dagli scambi e dalle amicizie fra artisti francesi e stranieri; un movimento reale fra paesi europei mette in contatto saperi, forme, temi, testi.

Il teatro *forain* trova la sua identità nella dimensione dello scambio, nell'innovazione, che pur conserva elementi arcaici, nella contaminazione delle forme, nella parodizzazione dei modelli teatrali esistenti. Si propone costitutivamente<sup>2</sup> come insieme di strutture essenzialmente mobili, sempre ai margini e in contrapposizione rispetto alla stabilità dei generi praticati al Théâtre Français e all'Académie Royale de Musique.

<sup>1</sup> La pubblicazione parziale, per estratto o sinossi, è avvenuta nel *Mercure de France*, nei volumi del *Dictionnaire des Théâtres de Paris* dei fratelli Parfaict (Rozet, Paris 1757, 5 voll.), i primi storiografi del teatro francese.

<sup>2</sup> Una sintetica e interessante formulazione di una estetica della Foire nell'età barocca, in stretta connessione con la funzione specifica dei luoghi in cui gli spettacoli nascevano, la troviamo nel saggio di Katrin Kröll, "Spectacles de foire à Strasbourg de 1539 à 1618", in *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, 1990), Éditions du CTHS, Paris 1991, pp. 245-257. Per la Kröll lo spazio *forain* si caratterizza innanzitutto come punto d'incontro di gente straniera, portatrice di esperienze autentiche e "altre"; è vetrina delle innovazioni tecniche (come aspetto della cultura materiale) che trovano lì il loro vero e proprio primo "mercato". Le fiere sono di conseguenza, il palcoscenico della fusione fra tradizione e novità: le forme di intrattenimento non mirano affatto a cancellare l'eredità di una cultura arcaica e popolare, perdurante, ma al tempo stesso fungono da spazio d'accoglienza del moderno e dello straniero, accanto all'antico.

Negli anni oggetto della mia ricerca, prende corpo il gusto<sup>3</sup> borghese che cerca nelle espressioni artistiche lo specchio della sua realtà e dei suoi valori.<sup>4</sup> Questo si accompagna allo sviluppo, in Francia, di una prima «industria dello spettacolo» nelle imprese private *foraines*, processo già iniziato nei decenni precedenti e che porta alle alterne vicende dell'Opéra Comique, sempre invisio ai teatri ufficiali per il successo del suo repertorio in costante rinnovamento, capace di suscitare interesse,<sup>5</sup> e ripetutamente colpito da decreti che ne limitano i mezzi espressivi, considerati come un proprio «privilegio» dalle scene tutelate e amministrare dal potere centrale.

La storia dei generi pantomimici si intreccia a più riprese con l'imposizione di divieti, dal 1699 al 1752. Sono in effetti, in parte proprio le ricorrenti restrizioni dei codici artistici concessi a stimolare la creatività degli attori e a favorire il ricorso sistematico alla gestualità come veicolo del senso, in una scena tanto spesso privata del testo verbale.

Nel loro incessante rinnovamento di forme, gli spettacoli pantomimici *forains* degli anni Trenta e Quaranta del Settecento uniscono:

- a) saperi, tecniche, figure di tradizione secolare, che vengono letti e utilizzati come elementi universali e poetici, e allo stesso tempo come bagaglio di metafore storizzabili. (La Commedia dell'Arte, per sua vocazione forma europea, viene assimilata da parte degli intellettuali pre-illuministi e illuministi in chiave ideologica; le discipline funamboliche e acrobatiche, illustrate in Francia a fine Cinquecento nel trattato di un italiano, Arcangelo Tuccaro, giocano un ruolo non secondario nella rappresentazione dell'arcaico e del meraviglioso, forze vive e in conflitto con le spinte razionali, nella prima metà del secolo);
- b) strutture spettacolari, forme, saperi e tecniche assimilate dai modelli «maggiori» messi in auge dai teatri istituzionali nel tempo, utilizzati qui con intento critico o parodico, non solo per la citazione dei temi proposti, ma sul piano delle strutture

<sup>3</sup> In realtà, proprio il termine e il concetto di *gusto* si definiscono alla metà del secolo; David Hume pubblica *Standard of Taste* nel 1757. Ma già nel 1733 Voltaire aveva scritto il poema critico *Le Temple du goût*, ben presto parodiato all'Opéra Comique in *Polichinelle dieu du goût*, e da Romagnesi alla Comédie Italienne con una commedia omonima; l'anno precedente alla Foire, Carolet aveva dato *L'Allure*, in difesa del gusto contro l'effimera moda.

<sup>4</sup> Ecco come uno dei più intraprendenti direttori dell'Opéra Comique parla del teatro della Foire negli anni Trenta-Quaranta del secolo: «avec sa préoccupation ou son besoin d'entrer dans le détail des moeurs, de rechercher le pittoresque au lieu de le fuir, d'évoquer des décors et des types parisiens, de prendre comme héros non pas un consul romain, un roi d'Argos ou un guerrier de Troie, mais un bon bourgeois du Marais, un commis aux barrières, une harengère, un clerc de procureur, un raccolleur, un soldat du guet, avec sa haine de l'emphase, avec son ironie malicieuse, qui ne se laisse duper ni par les hommes ni par les choses, avec ce goût de terroir qui le parfume comme un vieux vin de France, ce théâtre de la foire, c'est notre vrai théâtre national» (*Mémoires de Jean Monnet, directeur du Théâtre de la Foire*, éd. par Henri D'Alméras, Louis-Michaud, Paris [1908 secondo Auguste Rondel], p. 31).

<sup>5</sup> Vd. la "Préface" di Carolet al volume IX, seconda parte, della raccolta curata da Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire* (Gandouin, Paris 1737): la qualità delle opere, nel tempo, ha suscitato l'ostilità degli altri teatri, ma anche fatto della produzione *foraine* un «théâtre des honnêtes gens». Questa impresa ha potuto sopravvivere grazie all'impegno anche economico a cui si è sobbarcata. Le osservazioni di Carolet confermano il mutamento a cui abbiamo accennato.

drammatiche e della composizione. (L'*opéra-ballet* composto da *entrées* indipendenti, la pastorale drammatica i cui temi e linguaggio confluiscono a inizio del secolo nelle «feste galanti», il *ballet de cour* con fondamento allegorico, il balletto burlesco francese, la danza teatrale italiana degli intermezzi d'opera, la *comédie-ballet* di Molière);

c) il repertorio musicale e i procedimenti compositivi dell'*opéra-comique*, il maggiore fra i generi *forains*, sviluppatosi a partire dal 1715;

d) forme, strutture, figure e temi sviluppati nel teatro inglese contemporaneo (*harlequinade*, balletto-pantomima drammatico), a loro volta rielaborazioni di modelli continentali preesistenti.

Occorrerebbero molte pagine per poter illustrare le diverse componenti, che vanno considerate come *precedenti*, con la problematicità di questo concetto.<sup>6</sup>

Se nei primi decenni del secolo le punte ipercritiche verso i difetti della società costituivano uno dei motivi di interesse dello spettacolo forain, gustato anche dagli aristocratici che disertavano volentieri le sale reali per andare a ridere accanto al popolo in periferia. Con il passare del tempo, le scelte drammaturgiche di Lesage, Carolet, Pontau, Favart, dagli anni Venti del secolo, vanno incontro alle attese di un pubblico prevalentemente borghese. La comicità prende in una certa misura le distanze dal basso corporeo, da una dimensione carnevalesca. Non dimentichiamo che le politiche di gestione di Jean Monnet impongono un mutamento proprio nella composizione del pubblico dell'Opéra Comique, con il divieto, dal 1743, dell'ingresso a teatro per lacché e servi. Un punto di non ritorno, per lungo tempo.

Nel frattempo, le fabbriche di ceramiche e di arazzi ripropongono le *silhouettes* dei personaggi danzanti della Foire, che giungono da paesaggi arcadici diventati rustici, o dalle stesse fiere, dai balconi ricolmi di flaconi dei ciarlatani, alle funi tese nell'aria.<sup>7</sup> Un approdo domestico e privato contribuisce ad allungare la vita di piccole opere certo destinate all'oblio, mentre l'operazione critica di ricezione favorevole varca i confini della nazione francese. La dimensione europea del genere pantomimico comico emerge infatti da più fattori, come lo sguardo rivolto al fenomeno da critici e drammaturghi del calibro di Lessing e da suoi epigoni come Strodtmann; o l'intertestualità (a livello narrativo, tematico, iconico), evidente per esempio nello scambio anglo-francese; anche rari documenti iconografici aiutano a trovare fili comuni.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Cfr. le riflessioni di Marco De Marinis in *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993, p. 15 segg.

<sup>7</sup> François Boucher disegna soggetti presenti nei *ballets-pantomimes* della Foire per gli arazzi di Beauvais, per le porcellane di Sèvres: pastorelli corrispondenti a quelli de *Les Vendanges de Tempé* di Favart (1745), lanternisti, *opérateurs* e venditori di canzoni come quelli che animano *La Foire de Bezons* di Favart e Pannard (1735). Ma anche fuori di Francia le case si ornano con le immagini degli acrobati *forains*, e nascono le serie di «Magito tiles», piastrelle con le figure dei funamboli olandesi della famiglia Magito, interpreti di pantomime di Mainbray alla Foire Saint-Germain negli anni Quaranta.

<sup>8</sup> In particolare la stampa tedesca con le sue incisioni di soggetti legati alla Commedia dell'Arte permette di seguire alcuni itinerari degli spettacoli pantomimici. Si può leggere il recente volume a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010.

Va considerato, in questa ottica, che il genere pantomimico *forain* prelude allo sviluppo del balletto d'azione, del ballo pantomimo, eventi che sono accompagnati, nel clima di riforme settecentesche, da scambi di opinioni, anche polemici, fra i teorici francesi (Noverre), italiani (Angiolini, Arteaga), austriaci (Hilverding), negli anni Settanta e Ottanta del secolo.

Si tratta di opere brevi, raramente composte da più di un atto, analoghe a quelle che in inglese vengono chiamate *afterpieces*, ultimo e atteso anello di spettacoli composti da più commedie.

Frutto della collaborazione fra artisti, la produzione *foraine* conserva e coltiva a lungo un'etica positivamente «artigianale» del lavoro artistico, antiaccademica (che vede due o tre firme per una singola pièce, ma anche la pubblicazione di libretti e scenari nella forma anonima, non certo solo a causa della censura, e il silenzio, troppo frequente, sul nome dei compositori di musica, danza, scene).<sup>9</sup>

L'attuale mio studio (come avevo annotato nel libro che lo precede)<sup>10</sup> è la logica prosecuzione di quello condotto sulle *pièces par écrits*, espressioni di una teatralità che presentava già le prime forme di pantomima *foraine*. Mi trovo, ora, ad affrontare, in un panorama rinnovato, da un lato forme nuove, dall'altro, soprattutto, a considerare un contesto culturale e storico-sociale modificato, rispetto ai primi decenni del secolo, e con finalità diverse da parte degli autori e degli interpreti.

La fucina delle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent ritorna, dopo la stagione 1710-15, a sperimentare forme spettacolari in cui la gestualità assume un ruolo portante. A differenza però delle *pièces par écrits*, le opere realizzate nei decenni successivi si riappropriano del canto e della parola sulla scena, e contemporaneamente cercano di sviluppare l'elemento gestuale in direzioni meno eterogenee, all'interno delle singole pièce.

Si assiste così alla produzione di nuovi «agglomerati» espressivi come il *ballet-pantomime* e il *ballet coupé de scènes*, che sono spesso sezioni autonome, composte da danza e scene recitate, all'interno di spettacoli modulari, e a quella delle prime *pantomimes*, il cui modello è più omogeneo e strutturato.

<sup>9</sup> Le pièce pantomimiche e coreografiche che sto studiando sono composte, per la parte drammaturgica, dai commediografi: Charles-Simon Favart, Charles-François Pannard, Boisard de Pontau, Denis Carolet, Colin fils, Grandvoinet de Verrière. Tra i coreografi, compaiono personalità che hanno lasciato un segno nella storia della danza, come Marie Sallé o il meno noto Jean-Barthélemy Lany, ma ve ne sono altri rimasti nell'ombra, come Mainbray, Roger, Boudet, Raymond-Balthasar Dourdé, Pierre-Louis Lachaussée, Mlle Violente. Per tradizione, l'attore *forain* era anche danzatore, mimo, acrobata, ma nelle troupes attive in quegli anni spiccano, accanto ai fratelli Sallé, i nomi dei danzatori Mlle Prévost, Jean-Georges Noverre. Le musiche erano per la maggior parte composte da *vaudevilles*, su melodie già note e con testi comici adatti al nuovo obiettivo, ma comportavano anche parti strumentali originali; autori: Gilliers, Corrette, Mouret. Ancora meno le fonti dicono sugli scenografi: il celebre pittore François Boucher è ingaggiato all'Opéra Comique dal 1743 per disegnare i dipinti del soffitto del teatro, le scene e per creare i costumi; si parla anche di un pittore chiamato Charmoton.

<sup>10</sup> Paola Martinuzzi, *Le pièces par écrits nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Libreria Editrice Cafoscarina, «Le Bricole», Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari, Venezia 2007.

Sulla pantomima *foraine* mancano ancora studi specifici. Alcune linee fondamentali, per una mappatura e ricognizione dei generi pantomimici nel XVIII secolo, vengono segnate da tre articoli: di Henri Lagrave,<sup>11</sup> e di Nathalie Rizzoni,<sup>12</sup> autrice di una monografia sull'autore poligrafo Pannard.<sup>13</sup>

Credo nella necessità di affrontare con taglio filologico una materia antica e minore come è questa, innanzitutto per ridarle dignità, dopo l'oblio. Ciò non vuol dire restituire i testi alla loro morte silenziosa. Il loro esame, da un lato porta a toccare con mano la realtà sociale di un'epoca e con essa le spinte estetiche e «ideologiche» di un tipo di spettacolo ancora in gran parte popolare e polemico, in continua mutazione formale; dall'altro, fornire a un pubblico di lettori, dei materiali teatrali inediti, insieme alla loro contestualizzazione, può essere anche un incoraggiamento a produrre, per chi volesse tentare di far rivivere forme antiche di teatro gestuale. (Mi riferisco, per esempio, alle iniziative di ricerca filologica sullo spettacolo del Seicento e del Settecento, con applicazione didattico-scenica dei risultati, condotte in questi anni dalla Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles).<sup>14</sup>

Penso inoltre che sia necessario unire gli strumenti della ricerca storica con quelli della semiotica, per poter indagare gli oggetti di cui disponiamo. I libretti e gli scenari, le descrizioni di azioni mimiche che essi contengono, le incisioni, i disegni, e le arie popolari conservate trovano una leggibilità e un senso quando sono considerati ognuno come un *testo*, e messi in relazione reciproca come strati di un testo più grande a noi in gran parte ignoto (lo spettacolo), a sua volta connesso con la realtà sociale e culturale che ha generato queste forme.

Per poter fare ciò, il problema della ricezione delle opere non è secondario. Pur se lacunose, le fonti di cui disponiamo, ci permettono di avvicinare una realtà storica e di coglierne le tendenze, le spinte verso una innovazione, le opposizioni e il rapporto con le teorie drammatiche del passato e con la politica contemporanea.

Ciò che attira maggiormente la mia curiosità sono quei segnali, se pur spesso minuti, che ci parlano dei modi di fare danza in quel contesto, del ruolo che essa

<sup>11</sup> *La pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux boulevards (1700-1789)*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 3-4, 1979, pp. 408-430.

<sup>12</sup> «Le Geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle», in *Musique et geste de Lully à la Révolution*, Actes du Colloque international (Genève, 2003), textes réunis par Jacqueline Waeber, Peter Lang, Bern 2009, pp. 129-147; «Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749)», in *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Actes du Colloque international (Toulouse, 2006), textes réunis par Arnaud Rykner, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 33-48.

<sup>13</sup> *Charles-François Pannard et l'esthétique du "petit"*, Voltaire Foundation, Oxford, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 1, 2000.

<sup>14</sup> La pantomima non è ancora stata oggetto di ricostruzioni da parte dell'Associazione. Paola Martinuzzi, «Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, dans la première moitié du XVIIIe siècle», in *Restitution et création dans la remise en spectacle des oeuvres des XVIIe et XVIIIe siècles*, Actes du colloque international (Versailles-Nantes, 29-31 mai 2008), éd. par Jean-Noël Laurenti, «Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles», 4, juin 2010, pp. 249-258.

aveva nello spettacolo, del messaggio di cui è portatrice. Certo è che la coreografia e l'esecuzione coreutica partecipavano all'intento critico che abbiamo evidenziato. Con una piccola incursione nei testi dei *ballets-pantomimes*, possiamo cogliere alcuni elementi significativi a questo riguardo. Innanzitutto, i termini che vengono scelti, dagli autori e dai critici di allora, per definire la coreografia delle pièce. A proposito di *Dom Quichotte chez la Duchesse* di Pannard<sup>15</sup>, i fratelli Parfaict dicono: «C'étoit des Acteurs habillez, comme sont peints les Rois, les Dames, et les Valets des quatre couleurs d'un jeu de cartes, qui dansoient autour de Dom Quichotte. On vouloit représenter par des danses figurées, les différentes folies de ce Chevalier Errant chez la Duchesse, pendant le séjour qu'il y fit. Ce Ballet étoit fort ingénieux, et fut très-bien exécuté».<sup>16</sup>

Colpisce l'uso dell'espressione «danse figurée» che non indicava, nell'epoca, una danza geometrica astratta, come si potrebbe immaginare in questo caso, se consideriamo l'assenza apparente di referenzialità del gioco delle carte. (Esso può richiamare le *danses horizontales* e allegoriche create fra Cinque e Seicento).<sup>17</sup> La «danse figurée», nel Settecento, era una danza *rappresentativa*, teatrale, come leggiamo alla voce «Ballet», curata da Cahusac per l'*Encyclopédie*; Cahusac introduce l'argomento usando questi termini: «danse figurée exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas et leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens ou de la voix».<sup>18</sup> E la parola «folies» dei Parfaict, riferendosi essenzialmente agli episodi del romanzo, fa comprendere il carattere rappresentativo e narrativo delle danze, connesse con il romanzo che le ha

<sup>15</sup> Foire Saint-Laurent, 10 luglio 1737. BnF, Ms. f. fr. 9323, ff. 211r-214r.

<sup>16</sup> Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Briasson, Paris 1743, t. II, p. 94.

<sup>17</sup> Nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499, tr. fr. 1546), il racconto del sogno, che raffigura un regno immaginario, comprende la descrizione di un ballo, dato dopo un banchetto a corte, in cui i movimenti coreografici compongono una partita a scacchi. «Ce fut un bal ou une danse à la manière qui s'ensuit. Par la porte des courtines entrèrent trente deux damoysselles vestues de drap d'or, asavoir huit d'une parure, l'une en l'habit de roy, l'autre de royne, deux capitaines de places fortes, deux chevaliers et deux folz et le reste en femmes de guerre. Puis en entra autres seize, vestues de fin drap d'argent, toutesfois acoustrées de la mesme façon des premieres. Lesquelles séparées en deux bandes, se mirent selon leurs qualitez sur les quarreaux de la court, faitz en forme d'eschiquier: les seize d'or d'une part en deux rangz, et celles d'argent à l'opposite en pareil ordre. Ce fait, trois damoysselles musiciennes commencèrent à sonner de trois instrumens d'estrange façon, accordez en douce harmonie, aux mesures et cadences desquelz les damoysselles du bal se mouvoient ainsi que leur roy commandoit et en luy faisant révérence et à la royne pareillement, marchoient sur un aultre quarreau en braveté inestimable. [...] Les huit pareilles vestues d'une sorte, mettoient autant à se transporter d'un quarreau à l'autre et ne leur estoit permis de reculer, si elles n'avoient passage ouvert pour saulter sur la partie où estoit leur roy, ny prendre de front, mais seulement en travers, par les lignes diagonales. [...] La royne pouvoit aller sur tous les quarreaux de la couleur de celuy sur lequel premièrement elle avoit pris place; mais il estoit bon que tousjours suyvist son mary». (*Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia*, publié par Bertrand Guégan, d'après l'édition Kerver, Payot, Paris 1926, Livre premier, pp. 68-69).

<sup>18</sup> Denis Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-1765, t. II, p. 43.

generate. In questo caso, non siamo di fronte a una azione «naturale», vicina alla realtà, verosimile, ma di carattere fantastico.

Il nucleo dell'azione mimica in *Don Quichotte chez la Duchesse* di Pannard può essere letto quindi in chiave metateatrale, non priva di significato: Don Chisciotte, con una cerimonia burlesca, diventa sultano di un mondo di pantomimi (abitanti dell'Isle des Muets); lo spettacolo celebra, in danza, il mezzo espressivo della pantomima. E la Follia, dal lungo passato nella storia dello spettacolo, fin dai tempi medievali, è sovrana di questo territorio.

In un balletto di poco successivo, Favart darà alla Folie il ruolo di demiurgo e di creatrice dello spettacolo. Con il ricorso alla casualità si formerà un *Ambigu de la Folie*, il cui sottotitolo è *le Ballet des Dindons*,<sup>19</sup> parodia delle *Indes Galantes* di Rameau-Fuzelier. Se il riferimento al ballo dei tacchini sulla brace in occasione della sagra di San Martino<sup>20</sup> è una feroce satira contro l'Opéra e i suoi ballerini che hanno inscenato vicende ambientate nel Perù, il termine e la pratica dell'*ambigu* parodizzano a loro volta la composizione frammentata dell'*opéra-ballet*. Cantando sull'aria *Du pouvoir*, la Folie, che vuol prendere il posto di Talia, esclama:

Le Hazard conduira la scene,  
Tout viendra  
Comme il pourà.  
De nos jeux bannissons la gêne;  
La Raison  
Est un poison.  
Je pretens hurler, barlu,  
De deux opera faire un ambigu.<sup>21</sup>

E il suo seguace Calotin aggiunge:<sup>22</sup>

Du bon sens plus on s'écartera,  
Plus à l'Opera, l'on ressemblera.

La Foire si prende ampiamente gioco della mancanza di verosimiglianza propria del teatro in musica rappresentato all'Académie Royale, e nelle *entrées* successive

<sup>19</sup> Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons*, Foire Saint-Laurent, 31 agosto 1743. BnF, Ms. f. fr. 9325, ff. 413r-435r.

<sup>20</sup> Caylus, Montesquieu, Crebillon, Maurepas, Moncrif, *Les Étrennes de la Saint-Jean*, Seconde édition, revûë, corrigée et augmentée par les auteurs de plusieurs morceaux d'esprit, V.ve Oudot, Troyes 1742, pp. 84-88.

<sup>21</sup> Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie*, cit., f. 415r.

<sup>22</sup> Nel 1721 appaiono, nell'opéra-comique di Lesage-Fuzelier-D'Orneval, i Calotins, membri di un «Régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en font eux-mêmes les principaux Officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers nobles et roturiers qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers, qu'on a soin de distribuer dans le monde». (Lesage-Fuzelier-D'Orneval, "Préface" a *Le Régiment de la Calotte*, testo riportato da Chamfort nel suo *Dictionnaire dramatique*, Lacombe, Paris 1776, t. III, p. 21).

non verrà risparmiato nulla di ciò che appare ridicolo nell'opera di Rameau-Fuzelier, né delle presunzioni del mondo occidentale, fino a che, nella terza *entrée* non comparirà il buon selvaggio Adario in persona (come se fosse uscito dai dialoghi di Lahontan), a farsi beffe degli Europei, senza peli sulla lingua.

La stessa carica umoristica, che dalla parodia del teatro ufficiale contemporaneo passa al ritratto del mondo, anima i *ballets-pantomimes* di soggetto allegorico, rappresentati negli anni Trenta. Così, il più singolare fra essi, *L'Industrie* di Pannard e Carolet (1737) mette in scena una galleria di personaggi delle commedie di Boissy, Marivaux, Meville, La Chaussée, creando per essi e per altri soggetti più comuni, desunti dalla vita quotidiana, delle danze di carattere. E queste danze espressive di nuovo conio si uniscono ad altre già praticate nelle regioni francesi, come la Cabaretière, les Rats, les Sept sauts.<sup>23</sup> Il filo narrativo coreografico de *L'Industrie* non si spezza mai, pur nella struttura a *parade*, sempre sostenuto dal rinnovarsi della composizione coreografica, che si combina con la pantomima per permettere di «marcher en caractères»<sup>24</sup> e rendere visibile il mondo moderno, fatto di artigiani, di soldati, di operai che vengono alleggeriti nel loro lavoro da nuovi modi di produzione, grazie alle macchine. Marie Sallé compone, su questo tema, per la *pièce* di Pannard e Carolet, una contraddanza dal titolo *La découpure*.<sup>25</sup> Il *vaudeville* che viene inventato per accompagnarla ci riporta al principio vitale e moderno del teatro *forain*: «[...] On part sur le champ, faire un tableau changeant».

<sup>23</sup> Sulle danze di carattere si leggano gli studi etnologici di Yves Guillard: *Les danses de caractère en Sarthe*, La Fricassée, Le Mans 1987-1991, 3 vol.; *Danse et sociabilité. Les danses de caractère*, L'Harmattan, Paris 1997.

<sup>24</sup> Charles-François Pannard, Denis Carolet, *L'Industrie, Balet mêlé de scènes*, Foire Saint-Germain, 13 aprile 1737, BnF, Ms. f. fr. 9323, f. 426r.

<sup>25</sup> Ivi, f. 426v.

## Carlo Goldoni e la democrazia del volto

*Stefano Tomassini*

a Renzo Rosso  
e Giovanni Morelli,  
*in memoriam*

«[Goldoni] scioglieva col suo dialogo  
la fissità di quelle battute e scomponeva  
la rigidità delle maschere disfacendone a poco a poco la consistenza  
ed esprimendola – spettacolo nuovo e ignoto – col giuoco di tutti i muscoli affrancati»  
Luigi Pirandello

«Il futuro ha molti volti.  
E noi dobbiamo sforzarci di fare in modo che sia il volto più umano possibile»  
Jean Starobinsky

«L'arte consiste nel ritrovare il volto»  
Emmanuel Lévinas

«L'“io” che vede quel volto non si identifica con esso:  
il volto rappresenta ciò per cui nessuna identificazione è possibile,  
il compimento della disumanizzazione e la condizione della violenza»  
Judith Butler

### 1. Planetarietà

Il danzatore e coreografo Lemi Ponifasio, originario di Samoa, è il fondatore del gruppo teatrale Mau. Il nome della compagnia deriva da quello del movimento politico indipendentista di resistenza pacifica al colonialismo tedesco e neozelandese dei primi anni del Novecento. Un battesimo scelto a compimento di una saldatura quasi naturale, anche se mai sottintesa, e non solo in questo caso ma sempre più spesso nella produzione culturale planetaria delle arti dal vivo, tra attivismo politico e performance.<sup>1</sup> Durante la conferenza stampa per la Biennale Danza di Venezia del 2010, alla quale ero presente, Ponifasio ha presentato il suo progetto coreografico *Tempest: Without a Body* del 2007, ospitato dal festival in prima italiana. Il lavoro di Ponifasio è incentrato sul difficile tema dell'oppressione passata e presente del suo popolo, la privazione dei diritti, delle libertà sacrificate dagli stati coloniali nel nome della sicurezza e della sovranità, e la conseguente perdita

<sup>1</sup> Su cui si vd. almeno Christopher B. Balme, *Pacific Performes: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*, Palgrave Macmillan, New York 2007, *ad indicem*, ma sul gruppo Mau, pp. 194-195; nonché Lemi Ponifasio, *Requiem*, in *Dance, Human Rights and Social Justice: Dignity in Motion*, a c. di Naomi Jackson e Toni Shapiro-Phim, Scarecrow Press, Lanham 2008, pp. 200-203. Sulla discussione culturale della prospettiva planetaria, si vd. Gayatri Chakravorty Spivak, *Perché il pianeta? Un'autobiografia intellettuale*, in *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e delle critica culturale*, a c. di Sergia Adamo, Meltemi, Roma 2007, pp. 41-57.

del corpo quale ricovero più prossimo, in termini simbolici, del proprio passato, non meno che metafora politica della violenza della rimozione.

Una delle apparizioni allegoriche più forti di questo lavoro è quella di un esile angelo dal corpo spezzato, con un paio di ali troppo piccole per volare. Una presenza che si aggira su di un paesaggio desolato, mentre ritratti di vecchie donne della tribù dei Tuhoe guardano il pubblico con disprezzo dietro uno schermo. Questo minuto angelo della Storia che osserva con allucinazione le macerie del passato, riscatta nella forza di un grido impensato e straziante la voce dell'indigeno troppo a lungo soffocata. L'icona, senz'altro riconoscibile al Walter Benjamin «fisionomo della storia»,<sup>2</sup> qui nella rappresentazione di una marginalità assoluta e senza paradiso avrebbe potuto incontrare, con le dovute proporzioni e da una distanza temporale che la sola vita storica non può raggiungere nel suo nucleo più profondo, il teatro di Carlo Goldoni. Nella lingua, per esempio, delle *Baruffe chiozzotte*, «la più democratica delle sue commedie».<sup>3</sup> In questa commedia, infatti, la vita di una comunità di pescatori e le loro rivendicazioni hanno luogo attraverso l'invenzione, per esempio nella figura «ipercaratterizzata» del riflessivo e laconico padron Fortunato, di una lingua mista anche di violenti silenzi e di mute grida: un'«afasia comica» che si appoggia, tra lamento e parodia, sull'«esasperazione dei tratti differenziali».<sup>4</sup> Così come testimoniato anche da Goethe nel suo *Viaggio in Italia*: «un vecchio marinaio il cui fisico, ma specialmente gli organi vocali, si sono come atrofizzati per una vita di stenti durata fin dalla giovinezza».<sup>5</sup> Di nuovo, la voce si interiorizza per riscattare la vita troppo a lungo soffocata, mentre il senso interno, il tempo, diventa corpo emblematico per una rivendicazione capace di non perdere il contatto con la realtà.

Samoa è stato il primo paese dell'area del Pacifico a ottenere l'indipendenza politica nel 1962. Ponifasio ha parlato, per il suo lavoro di oggi, della necessità di «essere attori della democrazia», e che per fare questo occorre «togliere la maschera».

Parole antiche e gesti convenuti per tempi e confronti nuovi, si direbbe. Oltreché per un quadro di iniziative così remoto. Eppure, la rivendicazione di Ponifasio nell'assegnazione di una agenda politica alla pratica performativa, indica proprio la scena come luogo d'azione di questo ripensamento attivo della partecipazione democratica e non violenta di ciò che nel passato è stato mascherato, e a cui con un gesto simbolico tra i più violenti è stato nascosto il volto. L'invito richiede, a chi se

<sup>2</sup> La bella definizione è di Giovanni Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 12: «tanto il filologo Benjamin mi si presentava come fisionomo della storia, quanto il fisionomo Lavater mi appariva come un filologo del volto».

<sup>3</sup> Franco Fido, *Goldoni e Giandomenico Tiepolo interpreti dell'antico regime* (1992), ora in Id., *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Costa e Nolan, Genova 1995, p. 93.

<sup>4</sup> Piermario Vescovo, *Nota al testo*, in Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a c. di Piermario Vescovo, intr. di Giorgio Strehler, edizione nazionale, Marsilio, Venezia 1993, p. 64 (e p. 66, in cui è sottolineata la «continuità di questo tipo di caratterizzazioni nella letteratura veneziana e nella commedia cittadina, dalle parodie *nicolotte* e isolate, con le punte dell'esperienza piscatoria calmiana e delle sue imitazioni tardocinquecentesche e seicentesche, fino al repertorio direttamente pregoldoniano»).

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Lettera del 10 ottobre 1786, in *Opere*, a c. di Vittorio Santoli, trad. it. di Eugenio Zaniboni, Sansoni, Milano 1970, vol. I, p. 297.

ne può fare testimone, anche per professione, una risposta. Di fronte a questa rivendicazione, parte della nostra responsabilità può fallire se non è possibile rispondere in termini di obbligo e di vincolo, senza contropartite di autorevolezza né di legittimità ma nella sola precarietà della propria esistenza di fronte a «un altrove senza nome, un luogo a partire dal quale si articolano i nostri doveri e si impongono su di noi».<sup>6</sup>

Voltaire riconosceva una genesi violenta all'avvento del segreto di Stato proprio nell'episodio del volto nascosto in una *maschera di ferro* e rinchiuso alla Bastiglia.<sup>7</sup> E di questa «Prigione di Stato», all'epoca la più temuta d'Europa, i sospiri e i gemiti dei volti anonimi qui raccolti di tante vittime, secondo Louis-Sébastien Mercier, avrebbero addirittura potuto smentire «il linguaggio timido e adulatorio della Storia!».<sup>8</sup> Nel pieno precipizio di una lucida demenza senza redenzione, vissuta e combattuta contro gli spettri totalitari della modernità e dei suoi atroci strumenti di guerra, il danzatore e coreografo russo Vaslav Nijinsky, nei suoi diari, si appellava a una fisiognomica divina per avvicinare l'agnizione della verità alla trasparenza del volto dell'altro: «Riconoscerò i giornalisti-informatori perché sono un Dio-fisionomista. Riconoscerò ogni uomo dal volto».<sup>9</sup> Una utopica corrispondenza, quella della trasparenza tra volto umano e anima, che il cineasta Carl Theodor Dreyer aveva ritrovato, per esempio ne *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), sul volto *en gros plaine* di una donna analfabeta nel pieno rogo del suo martirio; ultima nudità dell'anima di fronte al mistero: «elle semblait faite pour rendre visible, une fois pour toute, cette effrayante et essentielle nudité de l'âme, du visage de l'âme».<sup>10</sup>

A questi moniti e a queste ingiunzioni per una democrazia del volto, con tutta la sua possibile storia, a partire dal funzionamento delle due *figure-limite* del viso che sono il movimento dello sguardo di avvicinamento del faccia a faccia e la separazione delle linee del profilo, è sottesa allora un'idea che non può avere mai congedo.<sup>11</sup> Come ricorda Jean-Luc Nancy, il corpo per noi è sempre il luogo di un

<sup>6</sup> Judith Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, ed. it. a c. di Olivia Guaraldo, Meltemi, Roma 2004, p. 159.

<sup>7</sup> Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV* (1751), trad. di Umberto Morra, Einaudi, Torino 1951 e 1994, pp. 277-279.

<sup>8</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Parigi fantasma* (da *Tableau de Paris*, 1781-1788), a c. di Riccardo Campi, Medusa, Milano 2008, p. 34.

<sup>9</sup> Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, trad. di Maurizia Calusio, Adelphi, Milano 2000, p. 200.

<sup>10</sup> Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1992, p. 10.

<sup>11</sup> In uno scritto musicale del 1924, Jean Cocteau riconosce, in quella che Gianfranco Vinay ha chiamato «rettificazione critica», una più sottile vocazione architettonica in Stravinskij, grazie al funzionamento, nella sua breve analisi, di queste due *figure-limite* del volto: di fronte, Cocteau vede in Stravinskij il possesso dei materiali e degli arnesi (l'officina), il cui perfezionamento sostituisce la vertigine dell'ispirazione; di profilo, invece, esamina il suo stare ben saldo sull'orlo del vuoto («come quei clowns che suonano il mandolino in cima a una pila di sedie»), quale emblema della sua capacità di diventare tutt'uno con lo strumento («Piani, tamburi, metronomi, cembali, leggi, casse piatte e grancasse sono tutti suoi prolungamenti»). Il richiamo a un ordine nuovo per la modernità, che per Cocteau doveva tornare all'ideale classico come antidoto all'emozione e alla bellezza inutile, esige questa interazione strutturale con lo sguardo umano, con lo spazio strategico dell'immagine del volto. Il presente studio prova a ripensare negli stessi termini il mondo e l'opera di Carlo Goldoni, e propo-

sacrificio.<sup>12</sup> Ma la ricerca, anche fra le tracce del passato, di un affrancamento del corpo dalla nozione di proprietà, di significazione, di essenza, per quella invece di esistenza – «Un corps est le lieu qui ouvre, qui écarte, qui espace phalle et céphale: leur *donnant lieu* de faire événement (jouir, souffrir, penser, naître, mourir, faire sexe, rire, éternuer, trembler, pleurer, oublier...)»<sup>13</sup> –, per quella «effrazione che è l'esistenza», è questa allora la forma più rischiosa e libera dell'avvenire.

## 2. Democrazia

Per meglio comprendere l'attuale popolarità dell'opera di Carlo Goldoni esiste forse – in parallelo, volendo in controcanto, alla già meditata verifica della sua modernità quale prossimità al tempo del nuovo, testimonianza anticipatrice dei suoi segnali,<sup>14</sup> – esiste, dunque, un «significato conduttore», come direbbe, con la con-

ne qui un primo tracciato che riguarda solo il *faccia-a-faccia*. Questo saggio è stato infatti scritto ed edito, in forma diversa e molto meno estesa, come parte di una introduzione a un volume antologico di opere goldoniane per la collana *Classici Italiani – I Grandi Autori della Letteratura Italiana*, diretta da Carlo Ossola per l'Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani, Roma 2012). Il secondo tracciato (*Nel profilo*) era per quell'occasione limitato alle sole opere lì antologizzate; non viene qui riproposto, in attesa che il disegno possa nel tempo ulteriormente comprendere la più parte delle sue opere, nella molteplicità delle sue significazioni, e farsi così rizoma.

<sup>12</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus* (1992), a c. di Antonella Moscatti, Cronopio, Napoli 2001, p. 9; ma si vd. anche la bella edizione americana, ricca di nuovi apparati, *Corpus* (2<sup>nd</sup> ed. 2006), testo fr. con trad. in ingl. di Richard A. Rand, Fordham University Press, New York 2008, p. 5.

<sup>13</sup> Ivi, p. 16; ma vd. anche a p. 24: «Le corps n'est ni "signifiant", ni "signifié". Il est exposant/exposé: *ausgedehnt*, extension de l'effraction qu'est l'existence» (ed. it. p. 23).

<sup>14</sup> È tesi ampiamente attivata sul piano del riconoscimento rivalutativo soprattutto dell'ultimo periodo parigino dell'attività e della vita di Carlo Goldoni, ma non in un contesto critico di merito progressivo né definito secondo un percorso lineare ed evolutivo (oramai apparato spuntato e inerte), come per esempio in Cesare De Michelis, *Goldoni nostro contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2008. Il calcolo a favore della congiuntura parigina mette in conto, per De Michelis, almeno tre piani d'ordine: il riconoscimento sociale del mestiere attorico (se pur realizzato in Francia solo dall'89, ma desiderio sempre trattenuto da Goldoni, e comprovabile sui testi: p. 19), il riconoscimento di Parigi quale sede della Modernità (p. 21), e del legame tra il (suo) nuovo teatro e (questo) nuovo mondo della Modernità (p. 22), anche nell'ammissione, da subito e non cursoria, di una *professionalizzazione* anticlassica della scrittura teatrale, «fino alle conseguenze estreme dell'obbligo a produrre scrivendo secondo le regole di un'invenzione seriale, che anticipa le pratiche novecentesche della serializzazione degli spettacoli di successo» (p. 57). Il disegno di De Michelis si modella, prima di tutto, sull'idea che «il nuovo mondo e la nuova società, ben prima della rivoluzione, si sono imposti, scardinando tradizioni, abitudini, gerarchie, e premiando impegno, lavoro, professionalità» (p. 25), di fronte ad alcune speculari e contrarie difficoltà, invece, in corso (oggi si direbbero perenni) nella contingenza italiana: la precarietà della risposta del pubblico veneziano (p. 41), la vertenza che in Italia «era in concetto di scandaloso il comico teatro» (p. 45), e l'assenza nella repubblica delle lettere italiane di *eccitamento*, *emulazione*, e *premio* (termini dello stesso Goldoni, p. 43), ossia di una società di ingegni e del merito la cui unità fosse garanzia di sovranazionalità. A maggior saldo di quest'ultima pronuncia goldoniana, vale la pena ricordare qui che in quegli stessi ultimi anni parigini, il marchese di Condorcet (1749-1794) elabora proprio in questi stessi termini la sanzione nei confronti delle inclinazioni e degli interessi individuali quando infelicemente interposti a un più alto e condiviso progresso generale delle scienze: «Cette idée d'étendre à la fois le domaine de toutes les sciences est si grand, si élevée, le but en est si utile, qu'elle suffit pour exciter dans les têtes vraiment philosophiques un enthousiasme capable de balancer les penchants personnels, les intérêts particuliers.» (Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marchese di Condorcet, *Frammento sull'Atlantide. Fragment sur l'Atlantid*, a c. di Francesco Paolo Adorno, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 22 e 24). Se infine ricordiamo, con Jean Starobinski,

sueta precisione, Claude Lévi-Strauss. «Significato» spesso taciuto, se non proprio per scaramanzia, almeno per l'evidente e così poco seducente aridità della sua logica. Oppure invece, se riconosciuto, usato a freddo e nella sola parzialità dei termini che vi sono accennati, come l'arma spuntata di un sistema di idee, prima ancora che politico, storicamente disinnescato.

Si tratta in sostanza di un valore residuo, «ma di cui tutti gli altri sono una trasposizione parziale o deformata»: <sup>15</sup> l'esperienza intuitiva di un'idea di democrazia futura come affrancamento culturale, e come osservazione e riflessione della differenza nell'incontro mimetico con l'altro. <sup>16</sup>

Il peso di questo valore può essere riconosciuto all'opera in una istantanea riflessione di Antonio Gramsci, proprio sulla resistente popolarità di Goldoni. Recita così:

Perché il Goldoni è popolare anche oggi? Goldoni è quasi “unico” nella tradizione letteraria italiana. I suoi atteggiamenti ideologici: democratico prima di aver letto Rousseau e della Rivoluzione francese. Contenuto popolare delle sue commedie: lingua popolare nella sua espressione, mordace critica dell'aristocrazia corrotta e imputridita. <sup>17</sup>

L'iniziale assunto interrogativo di Gramsci contiene già la sua replica perché la copiosità dei riscontri, pur nella brevità dello schema e la sommarietà dell'abbozzo, manifesta una fede analoga nell'avvenire delle parole. Perché le parole, quando sono informate delle proprie prerogative politiche, sono capaci di ridurre la distanza tra la creazione culturale e l'incontro mimetico con l'altro.

Cinque, dunque, sono i piani di riscontro per questa resistente popolarità con i quali, dalla nota gramsciana, è possibile ripartire le categorie più consolidate del gioco interpretativo, e provare a distribuire nuove carte:

1) la quasi “unicità” a dispetto della tradizione letteraria italiana: ciò conferma, di Goldoni, una pacata ma ferma avversione per norme universalmente prescritte e costrittive, oltre ogni logica del fare, e soprattutto del far bene, secondo il *buon senso* di chi, potendo, vuol vivere del proprio mestiere ed è dunque attento al risultato del botteghino, ma che è anche *common sense* di chi ha fede nella risoluzione

che Condorcet «rivendica per la *previsione* (o prospettiva) umana una conoscenza dell'avvenire che la tradizione teorica riservava alla provvidenza divina» (*L'invenzione della libertà 1700-1789* [éd. revue et corrigée, 2006], trad. it. di Manuela Busino-Maschietto, Abscondita, Milano 2008, p. 183), ben si comprende il potenziale laico di invenzione del futuro che il teatro di Goldoni, come esperienza di conoscenza del presente attraverso la scena teatrale, e con la sua richiesta di un sistema di riconoscimento degli ingegni e del merito meglio condiviso, è stato capace, e può essere ancora capace di promuovere.

<sup>15</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristi Tropici* (1955), trad. it. di Bianca Garufi, Il Saggiatore, Milano 1960 e 2008, p. 48.

<sup>16</sup> L'essenziale orientamento metodologico si trova nell'idea di una «mimetic faculty [as] the nature that culture uses to create a second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other», di Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York and London 1993.

<sup>17</sup> Si tratta di un frammento dei *Quaderni dal carcere* (Q. VIII) raccolto poi, in un disegno postumo più complessivo ma non meno parcellizzato, in Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (1950), Editori Riuniti, Roma 1977, p. 84.

di ogni conflitto attraverso la civiltà del dialogo, non meno che nella libertà e nel potere dell'immaginazione che la presiede; una logica, questa, che negli stessi anni di Goldoni è espressamente predicata anche da Joseph Addison dai fogli del quotidiano «The Spectator»;<sup>18</sup>

2) democratico *ante litteram*: lungi dall'evocare quel *moderatismo* caro a maldestre letture marxiste seriori, il teatro di Goldoni sembra rivendicare, secondo Gramsci, una conoscenza dell'uomo che vuole il diritto, quando la tradizione teorica lo riservava soltanto alle *élite*;<sup>19</sup> tale rivendicazione matura con la graduale trasformazione e conquista della scena, secondo le giuste parole di Ludovico Zorzi, di «personaggi corposi e vitali, tanto più insoliti quanto visibilmente estrapolati dalla realtà circostante», la cui «apparizione dovè sorprendere come uno stacco traumatizzante»;<sup>20</sup>

3) contenuto popolare: ossia, secondo un'ideologia del racconto elaborata dal basso, non certo da contemplare con inopportuni sorrisi (come avvertito ancora dalla critica di cui sopra), ma da articolare dialogicamente nel pieno processo mimetico delle sue reali contraddizioni;<sup>21</sup>

4) lingua espressiva popolare: a conferma anche per Gramsci della costruzione di un'autonoma *koinè* per la prima volta generata, sulla scena teatrale italiana, da esigenze di oralità e performatività; *koinè* come sappiamo collaudata da Goldoni su di un ampio ventaglio di registri e vocabolari. Gianfranco Folena ha chiamato questa lingua teatrale «fantasma scenico»<sup>22</sup> forse anche perché, di fronte alla moltitudine del parlato che rinuncia alla logica normata dello scritto, può prendere vita soltanto (e mica poi tanto per dire) una drammaturgia di spettri: gli invisibili, i

<sup>18</sup> Cfr. Joseph Addison, *I piaceri dell'immaginazione*, a c. di Giuseppe Panella, Clinamen, Firenze 2009, pp. 47-86.

<sup>19</sup> Come ribadito, per esempio, nel *Feudatario* (1752), in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. IV, p. 291: «L'autore a chi legge. Sarebbe un far torto agli abitatori della campagna il non crederli degni di comparir sulla scena, come se non avessero anch'essi il loro ridicolo particolare. Formano anch'essi una parte della Società umana, ed è quella tal parte, alla quale abbiamo grandissima obbligazione, e che è forse la più necessaria, e la meno fastidiosa di tante altre. Non sono assolutamente da dispreggiarsi, né in ordine alla natura, né in ordine alla società, poiché malgrado all'educazione, alla quale la Provvidenza li ha destinati, hanno anch'essi la loro filosofia, e sono suscettibili di tutte quelle passioni orgogliose, delle quali vorrebbero i Cittadini avere il *jus* privativo. Ho creduto render loro giustizia, traendo da essi l'argomento di una Commedia, e trattenere coi loro caratteri l'attenzione delle persone di spirito, e le delicate signore di condizione. Spero che queste buone genti di villa mi sapran buon grado di averle associate nel mio Teatro, e spero altresì che il ridicolo de' ranghi superiori soffrirà in pace di starsi accanto al ridicolo di questo rango inferiore».

<sup>20</sup> Ludovico Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro* (1971), ora in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, p. 271.

<sup>21</sup> Vale la pena richiamare qui un'utile chiosa, di ispirazione diderotiana, a questo piano di riscontro gramsciano data da Arnaldo Momo: «[Goldoni] non va verso il popolo *scendendo* verso il popolo, ma gli si rivolge “muovendo dal punto al quale sono pervenuti i filosofi”. Dunque, se il suo pubblico è più specificatamente quello borghese, il concetto di borghese è ancora sufficientemente ampio per includere tutto il popolo. Basterà confrontare l'atteggiamento di Goldoni con quello degli autori dell'Ottocento, compreso lo stesso Manzoni, per comprendere quanto sia più democratico il suo concetto di popolo» (*Goldoni e i militari. Los novios de la muerte & le comique raisonné*, Marsilio, Venezia 1973, p. 454).

<sup>22</sup> Gianfranco Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni* (1958), in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983, p. 90.

subalterni, gli esclusi da ogni possibilità di *agency*.<sup>23</sup> Perché la lingua, queste *lingue*, sono esperienze di apertura, di raccolta, di conoscenza e di collaborazione, «condizione nascente ed effimera», secondo ancora Folena, mai difesa identitaria né tutela o appropriazione del tipico e del nativo;

5) critica feroce dell'aristocrazia: ossia, aggressiva e efficace assunzione di un punto di vista anti aristocratico in un – occorre aggiungere – mobile e disponibilissimo sistema linguistico,<sup>24</sup> tanto che insieme ai «Parolai», ossia a quella «specie di sapienti stucchevoli» pronti a far chiasso e a prendere subito le misure di scuola alla lingua e allo stile dello *scriver nuovo* goldoniano, si aggiunse presto, con tracotanza, «un gruppo rispettabile di molti Nobili dei due sessi, che gridano vendetta contro Goldoni perché egli osa presentare sulla scena il Conte, il Marchese e la Dama con dei caratteri che sollevò contro l'autore i suoi primi nemici nella nostra città». Ma soprattutto sarà l'«essersi introdotto troppo liberamente nel santuario della galanteria, e di averne svelato i misteri agli occhi profani del popolo», uno dei più imperdonabili movimenti del suo teatro.<sup>25</sup> Non si tratta solo di fenomeni di

<sup>23</sup> L'idea dello scrivere commedie per vendicare i soprusi socialmente tollerati su personaggi senza possibilità politiche di *agency* è manifesta e ribadita assai chiaramente da Goldoni, a proposito di *Sior Todaro brontolon* e delle sue ripetute angherie nei confronti della nuora, nei *Mémoires* II, 43, ed. cit. p. 425: «J'en connoissois un de ces vieillards de mauvaise humeur, qui faisoit enrager sa famille, et sur-tout sa bru, qui étoit très-jolie et très-aimable, et dont le mari, qui trembloit à la vue de son pere, la rendoit encore plus malheureuse. Je voulus venger cette brave femme que je voyois très-souvent. Je traçai dans le même tableau le portrait du mari et celui du beau-pere; elle étoit du secret, et elle jouit plus que les autres du succès de la Piece; car les originaux s'étoient reconnus, et elle les vit revenir de la Comédie, l'un furieux, et l'autre humilié».

<sup>24</sup> E che sappiamo essere anche pittorico, in stretta consonanza, fra i tanti, con Tiepolo, come suggerito da F. Fido, *art. cit.*, p. 91: «All'altezza della nobiltà e di quella che oggi chiameremmo *upper middle-class* la consonanza è quasi totale: divertita curiosità per i bei costumi e l'eleganza delle movenze ma anche ironia per la perpetua rappresentazione che quei personaggi offrono agli altri e a se stessi, come chiamati a recitare su un palcoscenico sontuoso e precario, di modo che ogni loro minuetto ha sempre l'aria di essere l'ultimo prima che si spengano i lumi, e il loro imbarco sulla gondola che li aspetta sembra figurare una perpetua partenza senza ritorno certo».

<sup>25</sup> Lo ricorda l'amico marchese Francesco Albergati Capacelli di Bologna in una lettera a Voltaire, tradotta e citata da Renzo Rosso nella sua *Introduzione* al volume antologico goldoniano della collana *Cento libri per Mille anni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995, p. V nota 4. L'originale si legge nella premessa a *La Pamela maritata* del 1760: «Le célèbre Goldoni, qui a mérité vos éloges, a fait connaître que l'on peut rire sans honte, s'instruire sans s'ennuyer, et s'amuser avec profit. Mais quel essai de babillards et de censeurs indiscrets s'éleva contre lui! Pour ceux que je connais personnellement, je les divise en deux Classes: la première comprend une espèce de savans vétéilleux que nous appellons *Parolaj*, juges et connaisseurs de mots, qui prétendent que tout est gâté, des-qu'une phrase n'est pas tout-à-fait *cruscante*, dès-qu'une parole est tant soit peu déplacée, ou l'expression n'est pas assez noble et sublime [...] L'autre classe, qui est la plus fiere, est un Corps respectable de plusieurs Nobles des deux sexes, qui crient vengeance contre M. Goldoni, parcequ'il ose exposer sur la Scene le Comte, le Marquis, et la Dame avec des caractères ridicules et vicieux, qui ne sont pas parmi nous, ou qui ne doivent pas être corrigés [...] et ce fut justement la vérité de l'action et des caractères qui souleva contre l'Auteur ses premiers ennemis dans nôtre ville. On lui reprocha de s'être faufilé trop librement dans le sanctuaire de la Galanterie, et d'en avoir dévoilé les mystères aux yeux profanes de la populace» (ora in Carlo Goldoni, *Pamela fanciulla Pamela maritata*, a c. di Ilaria Crotti, Marsilio, Venezia 1995, pp. 194-196).

costume messi a nudo, come in questo caso quello del cicisbeismo.<sup>26</sup> Perché nell'evidenza delle parole, il mistero dietro cui si rafforza l'autorità dell'istituzione, politica, sociale o spirituale, non si trasforma, nella consapevolezza istruita dell'occhio profano, in una effimera disillusione ma in un giudizio finale.

### 3. «Ognuno dei suoi personaggi parla come pensa»

Più che un rilievo sulla, o un richiamo alla, qualità dei mezzi espressivi di Goldoni, Antonio Gramsci intende anche e soprattutto l'inedita acquisizione di valori culturali all'opera nella lingua (o lingue) delle sue commedie, capaci dal basso di rinnovare profondamente l'angusta cultura italiana. Sono «atteggiamenti ideologici» (per riprendere le parole gramsciane della nota goldoniana) che alludono a una educazione politica, più che a delle felici intuizioni di uno sprovveduto provinciale:<sup>27</sup> una lingua capace non soltanto di consuonare con l'argomento prescelto e l'organizzazione della materia, ma di performare già a livello della *parole* (ossia attraverso i segni di un codice inedito) ciò che ancora non può essere detto nella *langue* (ossia, in ciò che può essere riconosciuto come un vero e proprio atto linguistico). Una strategia che libera i parlanti dall'arbitrio di una soggettività sempre così troppo disponibile a uniformarsi all'autorità dei parlanti. E che non può non scontentare chi crede e pretende che si dia forma e legittimità nella scrittura soltanto quando il pensiero vi si applica a nudo, nelle forme "cosiddette" della riflessione. Ma «la commedia parla dal palco al popolo» e fortunatamente, come subito ribadito da Giovanni Gherardo De Rossi, nel teatro di Goldoni «ognuno dei suoi personaggi parla come pensa». Dunque, il problematico che su di essi converge, nel darsi al di fuori del carattere preposizionale, al di fuori cioè di quei connettivi linguistici che nel pensiero devono presiedere la risoluzione di problemi, «levando, dirò così, la provincia del ridicolo alle sole parole, e darla alle cose», non cade nella rappresentazione, ma in un gioco differenziale in quanto tale, da cui è possibile "solo" riconoscere, come infatti fu da subito riconosciuto, da molti non senza amaro in bocca, che tutti i suoi personaggi «hanno una singolare diversità».<sup>28</sup>

<sup>26</sup> O delle gerarchie ecclesiastiche, che come è noto non potevano essere prese a tema nelle materie teatrali; lo scrittore Renzo Rosso rilegge con più vera sagacia l'incontro di Goldoni con Clemente XIII avvenuto nel 1759 raccontato nei *Mémoires* (II, 37), al modo di una rivincita di «un piccolo borghese geniale» pronto a descrivere l'«ospite beatissimo [come] un personaggio ridicolo con quello sbuffare e scalpitare e tossire senza tosse per palesare il suo scontento di fronte a quell'inaudito peccato d'etichetta [*scil.* nel momento del congedo, mentre Goldoni arretra con la schiena piegata] di non aver scoccato baci sui suoi santissimi piedi» (cit., p. VI).

<sup>27</sup> Come ha molto ben intuito Andrea Fabiano nel suo studio «*L'amore paterno*» ovvero *la poetica messa in commedia. Per una nuova lettura del primo lavoro parigino di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», V, 1998, pp. 131-174.

<sup>28</sup> Giovanni Gherardo De Rossi, *Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti*, Remondini, Bassano 1794, le citt. sono tratte dal Ragionamento I. pp. 26-27: «Ripeterò dunque a ragione, che la commedia parla dal palco al popolo, e che a un tempo stesso mischiando l'utile al dolce, la sferza della satira al sale della lepidezza, vuol rallegrarlo, vuol divertirlo, ma smascherargli ancora il vizio, e rendergliene odiose le pratiche», e dal Ragionamento III. p. 120: «Non ottenne egli di levare, dirò così, la provincia del ridicolo alle sole parole, e darla alle cose, costituendo i veri fonti del ridicolo nei caratteri, e mostrando che le parole sono di esso un ornato, ma non la solida base?»; e pp. 117-118: «Egli è certo che i suoi personaggi parlano veramente come

Il «significato conduttore», dunque, di una democrazia dell'alterità intuita e analiticamente messa in scena nel teatro goldoniano prima dell'avvento della democrazia delle nazioni, riduce e sgonfia un poco l'importanza tanto esibita e divulgata del dibattito sul carattere nazional-popolare della nostra letteratura, nel quale il frammento di Gramsci ha fin qui operato per la storiografia letteraria.<sup>29</sup>

La nozione di democrazia nel pensiero gramsciano è molto articolata, di certo non pacifica,<sup>30</sup> e si connette alla letteratura all'interno di un progetto di trasformazione sociale dell'uomo e del suo rinnovamento culturale e morale.<sup>31</sup> L'opera di Goldoni non è un prodotto della classe dominante, né è il prodotto estetico di una società libera dai vincoli di classe,<sup>32</sup> ma partecipa nella proposta dei suoi lavori a rendere possibile una transizione storica verso il moderno, in tutta la ricchezza e l'ambiguità di una vocazione teatrale continuamente negoziata: «J'étois foible par tempérament» (*Mémoires* I, 13). Una vocazione naturale perché assunta e poi difesa non sul principio della libera volontà,<sup>33</sup> ma sul primato dell'adattarsi al mondo per comprenderlo: «il n'étoit pas nécessaire de renoncer au monde pour l'éviter» (*Mémoires* I, 18): ed è, questa, «considerazione originalmente materialistica del potere permanente della fantasia, del piacere estetico e dei "bisogni" fantastici dell'uomo».<sup>34</sup>

L'ambiguità di questa vocazione, la conseguente idea di una comicità progressivamente da sottrarre alle maglie autoritarie dell'universale, ossia le maschere, a favore di una nuova e più vitale democrazia del dettaglio, fu subito chiara ai meno sprovveduti, come ad esempio di nuovo il De Rossi, autore forse della prima

ognuno parlerebbe in eguali circostanze, hanno poi delle maniere proprie adattate ai loro caratteri. Un colerico, un ambizioso, un curioso, un flemmatico, anche nella loro maniera di esprimersi, e direi così nella materiale giacitura delle loro frasi, nel modo d'interrompere, o di secondare il discorso, hanno una singolare diversità. A queste ebbe molta avvertenza il Goldoni, e si osservi che ognuno dei suoi personaggi parla come pensa».

<sup>29</sup> Si vd. Giuseppe Petronio, *Il Goldoni «gramsciano»*, in *Il punto su Goldoni*, a cura di G. Petronio, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 29-32, e più di recente riepilogato nel pieno computo dei suoi protagonisti da Michele Bordin, *Antologia della critica goldoniana*, in M. Bordin e Anna Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 24-25 e 52-53.

<sup>30</sup> Un utile abbrivio nella voce corrispondente, stesa da Guido Liguori, per il *Dizionario gramsciano 1926-1937*, a c. di G. Liguori e Pasquale Voza, Carocci, Roma 2009, pp. 209-211; nonché l'indispensabile collazione in Antonio Gramsci, *Pensare la democrazia. Antologia dai «Quaderni del carcere»*, a c. di Marcello Montanari, Einaudi, Torino 1997.

<sup>31</sup> Per una riqualficata introduzione si vd. Bartolo Anglani, *Egemonia e poesia. Gramsci: l'arte, la letteratura*, Manni, Lecce 1999.

<sup>32</sup> Cfr. Manlio Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua politica sociale*, Einaudi, Torino 1957, p. 42.

<sup>33</sup> «Pour moi, je ne savois pas ce que j'allois devenir. J'avois, à l'âge de vingt-un ans, essayé tant de revers, il m'étoit arrivé tant de catastrophes singulieres, tant d'événemens fâcheux, que je ne me flattois plus de rien, et je ne voyois d'autre ressource dans mon esprit que l'art dramatique, que j'aimois toujours entrepris depuis long-tems, si j'eusse été maître de ma volonté.» (*Mémoires* I, 19); le ripetute discordanze tra disposizione della volontà e vocazione naturale sono spesso accertabili nella narrazione goldoniana del suo approdo al teatro della prima parte dei *Mémoires*, per cui si raffrontino anche all'interno dei seguenti capitoli: 27, 29, 34, 40, 41, 52 e 53.

<sup>34</sup> B. Anglani, *Egemonia e poesia*, cit., p. 140.

monografia sul teatro e la riforma di Goldoni,<sup>35</sup> che pur nella deformazione di una partecipe vicinanza, così nel Ragionamento secondo scrive:

Lo stesso essere universalmente ridicolo il carattere del personaggio mascherato, toglie il pregio a quei particolari tratti di ridicolo che si vorrebbero porre in vista. Paragonerei quasi il ridicolo ad una pianta gentile, che trasportata da un terreno in un altro perde il suo vigore, ed inaridisce. Il poeta che sa conoscerlo nella natura, deve essere bene attento a delinearlo, per non perderne i tratti più fini, e questi sono perduti quando debbono trasportarsi ad un altro carattere.<sup>36</sup>

Il comico si trova, come la democrazia, su di una stessa frontiera della vita sociale e individuale. Entrambi non si possono liberamente trapiantare da un terreno all'altro senza prima conoscere a pieno ciò che questo comporta: tutta l'instabilità e la precarietà del passaggio a una più vera esperienza dell'alterità.

Ma non si tratta allora di quella stessa preliminare ambiguità che a proposito della nozione di democrazia Giorgio Agamben ha di recente richiamato, mostrando come il termine designi la forma attraverso cui il potere è legittimato, e il modo stesso in cui viene esercitato?<sup>37</sup>

#### 4. «*À visage découvert*»

Quale può essere, allora, il luogo manifesto in cui risuona questa ambiguità? Quale lo spazio vitale per la realizzazione di una tale intuizione? Quale tempo, dovuto

<sup>35</sup> G. G. De Rossi, *Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti*, ed. cit., e contiene alle pp. 7-28: *Ragionamento primo. Il teatro comico del secolo decimosesto*; alle pp. 31-65: *Ragionamento secondo. Il teatro comico del secolo decimosettimo*; alle pp. 69-126: *Ragionamento terzo. Il teatro comico del nostro secolo, e la sua restaurazione per opera del Goldoni*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 63; anche nel rimprovero, consueto nella prima critica a Goldoni, sulla sua alterna capacità di osservazione sociale, specie per la verità nella pittura dei nobili e dei grandi, si percepisce un'attenuazione di De Rossi che consuona con un'ammirazione per la varietà goldoniana: «Né veramente deve recar sorpresa ch'egli non riuscisse tanto energico quando dovea dipingere i caratteri dei nobili e dei grandi, se vogliamo ricordarci dell'originale da cui egli traeva le sue copie, cioè il vero nella natura. Non avendo famigliarmente vissuto coi grandi, quando esprimer ne volle i caratteri, lavorò più per teorica che per pratica, e mancògli quel ricco tesoro di osservazioni che avea adunato per le altre classi della società. (...) Cresce singolarmente questa mancanza nel Goldoni, quando dovè esporre nei grandi dei caratteri virtuosi. Di rado li sostiene colla forza, e coll'elevazione che essi converrebbe; né giova il dire che i caratteri della commedia non debbono spingere la virtù all'eroismo, perché senza inalzarsi fra le nuvole, vi è una strada di mezzo per non radere la terra; e la commedia, quando esprime un carattere virtuoso, deve dargli un certo grado d'inalzamento nella virtù, come dà una caricatura nel vizio. Mi ricordo però, che talvolta egli dipinse con molta nobiltà dame savie e prudenti, cavalieri assennati e virtuosi, e che nel ridicolo ancora fra le caricature de' suoi conti, e de' suoi marchesi vi sono delle pitture originalissime; onde la taccia che io gli do non è universale, come non è assoluta, ma relativa alle altre classi, nelle quali fu assai più commendabile.» (Rag. III, pp. 102-103).

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, *Introductory note on the concept of democracy*, in G. Agamben, Alain Badiou, Daniel Bensaïd, Wendy Brown, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Kristine Ross, Slavoj Žižek, *Democracy in What State?* (2009), tr. inglese dal francese di William McCuaig, Columbia University Press, New York 2011, pp. 1-5 (ora anche in ed. it., *In che stato è la democrazia*, Nottetempo, Roma 2010).

secondo obblighi avanzati, può essere capace di dar luogo a questo possibile nuovo disegno?

Goldoni sembra ribadirlo a più riprese, molto chiaramente. Ad esempio, nella seconda parte dei *Mémoires* (1787). Così: «Il falloit cependant pour établir encore davantage sa réputation, le faire briller à visage découvert; c'étoit mon projet, c'était mon but principal» (II, 1).<sup>38</sup>

Goldoni parla dell'attore comico Cesare Darbes (nato attorno al 1710) che nella maschera di Pantalone stava riscuotendo un notevole successo a Pisa in *L'uomo prudente* (1748). Ma in questa esposizione felice, qualcosa sembra improvvisamente guadagnare una nuova priorità: l'associazione della bravura e del successo, che sono sempre la premessa di un incontro, con la luce autonoma del volto.<sup>39</sup>

Si può avere successo anche con la maschera se la commedia è buona, non è qui in discussione per Goldoni, ma qualcosa si trasmette nel desiderio di un progetto capace di perfezionare la presenza, di rendere giustizia alla bravura attraverso ciò che nell'arbitrio discorsivo della maschera finisce per essere silenziato. Perché, come precisa Judith Butler a partire dalla lezione di Lévinas, «quando il volto viene assimilato a un certo tipo di discorso, qualcun altro o qualcos'altro parla; il suo è un discorso che non proviene dalla bocca, o, se lo fa, non ha in essa alcuna origine o alcun significato ultimo». <sup>40</sup> Ristabilire questa voce che non ha bocca attraverso la piena luce del volto,<sup>41</sup> assume per Goldoni i contorni di una nuova episteme dello sguardo, una pratica del mutamento attraverso l'osservazione e il riconoscimento, nel *performer*, dell'altro.<sup>42</sup>

Da qui in poi, alla componente dell'azione succederà quella della presenza, così come riconosciuto molto lucidamente anche da Luigi Pirandello, qui richiamato in una delle citazioni di apertura: *disfare* la maschera per poter affrancare tutti i

<sup>38</sup> Cito dall'ed. or. in francese dei *Mémoires* pubblicata nel primo volume di *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, Mondadori, Milano 1935, vol. I, p. 246 (mio il corsivo).

<sup>39</sup> Il risultato di questo disegno goldoniano fu *I due gemelli veneziani* del 1750, per cui si vd. *L'autore a chi legge*: «Ma finalmente la lusinghiera che ella è [scil. la Comica Musa], ha saputo tirarmi a sé nuovamente, e frutto fu della riaperta pratica nostra la Commedia dei *Due Gemelli*, da me scritta in quel tempo pel valorosissimo Cesare d'Arbes, che solito a recitare colla maschera di Pantalone, sostenne questa mirabilmente a viso scoperto» (*Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. II, p. 153). Sull'uso di Goldoni del termine italiano «viso» si vd. l'indagine lessicografica e l'analisi testuale di Bianca Maria Marchesi, *Valori e funzioni di faccia, viso, volto nell'italiano antico e contemporaneo*, Guerra, Perugia 1977, su Goldoni, pp. 64-66, ove conclude: «sembra lecito ipotizzare che Goldoni usi *faccia* e *viso* (e mai *volto*) perché sentiti più vicini a una lingua media e colloquiale».

<sup>40</sup> Judith Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, ed. it. a c. di Olivia Guaraldo, Meltemi, Roma 2004 (*Vite precarie*, p. 160).

<sup>41</sup> Vale la pena richiamare qui anche il possibile sfondo teologico dell'invisibilità del volto divino per la tradizione giudaica (Esodo 33,20) e la luce del volto, sempre nel libro dell'Esodo (34,29-30), nella pelle raggianti di Mosè mentre scende il Sinai dopo aver parlato con Dio (cfr. J. Butler, *ivi*, pp. 180-181, nota 3), con la lettura patristica del passo biblico per esempio di Basilio (*Omèlie sui Salmi* 14, 5), che vede l'incontro con l'altro divino come una immersione capace di restituire sulla faccia «una sorta di radiosità brillante», segno di partecipazione alla bellezza nella conversazione (con Dio).

<sup>42</sup> Così prosegue infatti la cit. prec.: «J'avois eu assez de tems et assez de facilité pur examiner les différens caractères personnels de mes Acteurs, (...) et ces changemens se faisoient en lui tout naturellement, et sans y penser».

muscoli del *performer*,<sup>43</sup> e far prevalere, «spettacolo nuovo e ignoto», un ideale di liberazione del corpo dell'attore e di invenzione di un teatro più complesso e vincolante. Un impegno in aperto contrasto con le derive in scena del soggetto egocentrato, con l'arbitrio riflessivo di un io separato che vuol far di testa sua, specie se assunto dietro la rigida e normata distanza di una maschera. Specularmente, si legga ancora la severa critica di Goldoni alla recitazione a soggetto quando lavorata nel pieno arbitrio dell'"io" dell'attore. Così infatti in un passo dalla terza parte dei *Mémoires*: «Voilà l'inconvénient des Comédies à sujet. L'Acteur qui joue da sa tête, parle quelquefois à tort et à travers, gêne une scène et fait tomber une Pièce» (III, 3).<sup>44</sup>

Altro che secolarizzazione della scena e laboratorio psicologico delle passioni umane di cui parla ancora Stéphane Braunschweig, regista francese e protagonista del teatro di regia europeo contemporaneo, in una recente pubblicazione su questi temi<sup>45</sup> ma ripetendo un motivo assai rodato nella saggistica di settore, a proposito dell'abolizione delle maschere della Commedia dell'arte compiuta da Molière.<sup>46</sup>

In Goldoni, la trasformazione in atto non riguarda la psicologia del personaggio, né la laicità della scena, ma l'incontro più vero con il volto dell'altro, quello dell'attore, la convocazione da parte dell'altro del riconoscimento della questione dell'umanità, a cui Goldoni risponde migliorando le disposizioni drammaturgiche che rendono più abile l'attore nella produzione di quella alterità mimetica che sarà il personaggio. Così ancora, nella piena indicazione del nome dell'altro come destinatario assoluto del suo discorso, tutto rivolto a ciò che del corpo quando riconosciuto coincide con il familiare, Goldoni scrive in un passo del secondo libro dei *Mémoires*: «il avoit de bonnes dispositions avec son masque, et étoit encore meilleur à visage découvert: belle figure, belle voix: il chantoit à ravir, c'étoit Antoine Mattiuzzi, dit Collalto, de la Ville de Vicence» (II, 7).<sup>47</sup>

Financo nell'ipotesi che questo incontro fallisca, perché l'età di un volto, rispetto a quella di un altro attore, rappresenta tutta la precarietà della vita stessa, e cambiando la condizione del suo riconoscimento, ossia togliendo la maschera per il volto scoperto, la nuova vita, ossia l'alterità mimetica, non è più garantita dal solo

<sup>43</sup> Luigi Pirandello, *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923), ora in Id., *Saggi e interventi*, a c. di Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 1167.

<sup>44</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. 1, p. 450; altrove, come nella prefazione al tomo XV dell'ed. Pasquali, queste derive prodotte dalla recitazione all'*improvviso* sono dette molto pragmaticamente «dissonanze notabili e rovinose nella Commedia», ossia in termini di critica sul tempo dell'azione, secondo una percezione del risultato scenico non soggettivo ma teorico (Ivi, p. 739); nel *Teatro comico* la contrapposizione assume il tono aspro della rivendicazione poetica come argine agli ineleganti spropositi dei «comici ignoranti», nelle parole del capocomico Orazio rivolte alla recitazione fiorita di Brighella: «Queste cose il poeta non le ha scritte. Questo è un paragone recitato di vostra testa» (II, IX, in Carlo Goldoni, *Il teatro comico e altri scritti teatrali*, a c. di Epifanio Ajello, Archivio Guido Izzi, Roma 1992, p. 65 p. 49).

<sup>45</sup> Stéphane Braunschweig, *Acteur, masque, personnage*, in *Psyché, visage et masques*, a c. di Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo e Anne-Christine Taylor, Presses Universitaires de France, Paris 2010, pp. 45-49.

<sup>46</sup> Come per esempio in Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Gallimard, Paris 1994, su Goldoni sopr. alle pp. 135-140.

<sup>47</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. 1, p. 267.

adattamento del ruolo: alla logica del narcisismo occorre riconoscere qualcosa di più importante prima di poter disporre del linguaggio. Altrimenti, a sipario calato, i fischi dilagano. Come quando Goldoni vuole utilmente scrivere una commedia per il successo del Pantalone della compagnia di San Luca, come già aveva fatto per quello del teatro di San Samuele:

Mais Golinetti étoit un jeune homme, et Rubini avoit au moins cinquante ans; et comme je voulois l'employer dans cette Piece à visage découvert, il falloit adapter le rôle à son âge. Les hommes qui ont été aimables dans leur jeunesse, le sont aussi à proportion dans leur vieillesse, et Rubini en étoit la preuve lui-même, étant aussi agréable sur la scene, que charmant dans la société. Je crus que cette Comédie Vénitienne auroit dû avoir, pour le moins, le même succès que le *Cortésan*, mais je me trompai horriblement. Rubini qui n'avoit jamais joué sans masque, se trouva si gêné, si embarrassé, qu'il n'avoit plus ni grace, ni esprit, ni sens commun. La Pièce tomba de la maniere la plus cruelle et la plus humiliante pour lui et pour moi; l'on eut de la peine à l'achever, et quand on baissa la toile, les sifflets partoient de tous côtés. (II, 23)<sup>48</sup>

Insomma, la scrittura di Goldoni (il linguaggio, il discorso) è sempre sotto condizione della memoria dell'altro, e sembra avere vita soltanto nelle *condizioni* di questa convocazione del volto dell'altro.<sup>49</sup> In un passo successivo e molto importante dei *Mémoires*, in cui Goldoni racconta a posteriori il suo rifiuto della maschera in quanto «ostacolo alla trasparenza del cuore» e «contrapposizione canonica tra Natura e Cultura»,<sup>50</sup> è possibile, invece, riconoscere come la posta in gioco qui non sia soltanto l'espressione dei sentimenti, secondo una precisata strategia comunicativa,<sup>51</sup> ma la costante tensione dell'autore (malinconia... ipocondria...)<sup>52</sup> per il riconoscimento del volto dell'altro e l'angoscia di non potergli corrispondere, nel contesto del suo lavoro drammaturgico, un'altrettanta ricchezza mimetica:

<sup>48</sup> Ivi, pp. 343-344.

<sup>49</sup> Cfr. le parole di tutela e di sentita testimonianza di Giovanni Gherardini, in una nota di complemento alla sua versione, la prima italiana, del 1817 del *Corso di letteratura drammatica* (1809) di August W. Schlegel, ora Il Melangolo, Genova 1977, nota 41, p. 554: «Il sig. Diderot dice che sino ora non si sono posti su'l teatro se non sei caratteri, e dice che sarebbe un campo nuovo e fecondo il mettere in iscena le condizioni della vita. Egli s'è scordato che Goldoni aveva molto prima eseguito con gran successo ciò ch'egli progetta, compiacendosene come d'una sua vista particolare».

<sup>50</sup> Bartolo Anglani, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Kepos, Roma, 1996, p. 232.

<sup>51</sup> La dimensione strategica di un «faccia-a-faccia» con l'alterità, ben oltre soltanto le forme della comunicazione, è stata indagata in una prospettiva sociologica da Erving Goffman, *L'interazione strategica* (1969), trad. it. di Dina Cabrini e Vittorio Mortara, Il Mulino, Bologna 1971 e 1988.

<sup>52</sup> Un piano patologico affatto secondario, che accompagna tutta l'eziologia biografica di Goldoni, un momento del quale è raccontato anche in diretta, secondo un mirabile e efficace artificio metadiscorsivo, in una splendida pagina dei *Mémoires* III, 27: «Hélas! une violente palpitation me prend dans ce moment ici ... c'est chez-moi une incommodité habituelle; je ne puis continuer... | Je reprends le Chapitre que j'ai quitté hier. (...)»: una spazializzazione sulla pagina dello scorrere lineare del tempo narrativo che viene interrotto per così interdire l'angoscia che deriva da una sofferenza senza scopo, da un sentire senza volontà. Al potere del ritorno del rimosso nelle parole dei racconti corrisponde una significativa battuta di Truffaldino/Arlecchino ne *Il servitore di due padroni*, III, 3, 1: «Non vorria mi co sta favola averge sveià l'ippocondria» (ed. a c. di Valentina Gallo, Marsilio, Venezia 2011, p. 195).

Le masque doit toujours faire beaucoup de tort à l'action de l'Acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même *cuir* qui se montre; et il a beau gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connoître, par le traits du visage qui sont les interprets du coeur, les différentes passions dont son ame est agitée. (II, 24)<sup>53</sup>

La questione dell'eloquenza silente del volto come presupposto della percezione del sé e della sensibilità all'altro,<sup>54</sup> ai tempi di Goldoni aveva già raggiunto la riflessione della pratica teatrale. Luigi Riccoboni, per esempio, nel suo *Dell'arte rappresentativa* stampato in versi nel 1728,<sup>55</sup> dedica l'intero capitolo quarto all'ammaestramento dello sguardo dell'attore come condizione di accordo e successo tra *performer* e platea.<sup>56</sup> In una prospettiva di rivalutazione del volto come specchio<sup>57</sup> su cui ricomporre in perfetta armonia l'espressione e la voce, per Riccoboni il personaggio deve sentire o per lo meno deve essere in grado di farlo credere al pubblico («E per arte forzando i sensi tuoi, | O senti, o fallo credere all'astante»: IV, 137-138). Riccoboni, che confida nella superiorità della parola sul gesto, supera però l'idea consueta delle gerarchie anatomiche sceniche, spostando l'attenzione dal portamento del corpo all'espressività del volto.<sup>58</sup> L'espressione è in lui una misura, e il volto, con tutta la sua prossemica, uno strumento di questa misura, secondo una logica della ripetizione «tecnica del "régard"», anche nella fin troppo serena ideologia di una «verità nel volto umano, fresco, senza convenzioni, semplice e sincero, naturale», ma non un'esperienza della differenza, come invece si impone nell'incontro con l'altro e del suo riconoscimento mimetico nel volto dell'attore in Goldoni.<sup>59</sup>

<sup>53</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. I, p. 349 e sopr. p. 350, ove ai propositi contrastati di riforma segue l'ansia della prestazione e la legittimità del compromesso: «Mais les plaintes alloient toujours en augmentant: les deux partis devenoient dégoûtans pour moi, et je tâchai de contenter les uns et les autres: je me soumis à produire quelques pièces à canevas, sans cesser de donner mes Comédies de caractère».

<sup>54</sup> Su cui si vd. Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions XVIIe-début XIXe siècle*, Rivages, Paris 1988.

<sup>55</sup> Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa capitoli sei*, Londra 1728, ed. anastatica Forni, Bologna 1979.

<sup>56</sup> «A tutti quanti gli uditori fiso | Guarda negli occhi, e ogn'un di lor vedrai | Pender da' tuoi, quasi d'amor conquiso. | Trema di quegli sguardi: se nol sai | Aspetta ogn'un di piangere al tuo pianto, | O come i tuoi farli sereni, e gai. | Or di' che non importa tanto, o quanto | D'aver cura al tuo volto, se a lui déi | Interamente la vergogna, o il vanto.» (Ivi, IV, 22-30, p. 28).

<sup>57</sup> «Vuoi tu più chiara, e più evidente prova | Per conoscer che il volto è quel Cristallo | Che a nuovo oggetto, l'oggetto rinova?» (Ivi, IV, 67-69, p. 30).

<sup>58</sup> È l'avvio del capitolo quarto, vv. 1-21, pp. 27-28.

<sup>59</sup> Sul successivo trattato *Pensées sur la déclamation* (1738) con il quale Riccoboni espone ulteriormente «i meccanismi dell'arte rappresentativa e delinea con più chiarezza il suo attore ideale» con al centro «l'importanza del viso» come «una nuova maschera, cioè quella del volto umano, creata dalla riscoperta della sensibilità», si vd. Salvatore Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Longo, Ravenna 1986, pp. 80-97 (citt. a testo, pp. 86 e 93).

5. «*Mais tout me montre l'homme*»

Il rinato interesse settecentesco per la tradizione fisiognomica, intesa non più come codice capace di svelare le corrispondenze tra l'interiorità psicologica dell'individuo e i caratteri esterni del volto divulgato dal pensiero rinascimentale,<sup>60</sup> ma come una scienza dei volti irrimediabilmente scissi tra mondo pubblico e scena privata, in fondo «ci racconta di una soggettività sfuggente alle catalogazioni, sempre in bilico tra carattere e caricatura».<sup>61</sup> La scoperta della molteplicità dei volti umani «nel secolo d'oro del ritratto», conduce direttamente a una idea della vita «fatta di sensazioni, d'inquietudini, di passioni, di volontà che variano con il variare del mondo, [in cui] ogni io è una moltitudine, una serie di esseri diversi».<sup>62</sup> Anche il tempo della posa per un ritratto, allora, deve essere contenuto affinché la rassomiglianza non si disperda in questa corrispondente frammentazione nel tempo dell'inespressivo, come opportunamente raccomanda Élisabeth Vigée Le Brun.<sup>63</sup>

Da vere e proprie esigenze speculative per la comprensione dei legami cruciali che concorrono a formare la teatralità moderna, il grande rinnovatore della danza teatrale europea, Jean-Georges Noverre, dedica alla questione del volto una lunga lettera teorica, la IX, tra le sue *Lettres sur la danse et sur le ballets*, pubblicate per la prima volta nel 1760. A partire da una priorità (e superiorità) dinamica dell'espressione del volto su quella del discorso e del pensiero, per Noverre ciò che precede la parola è proprio una più immediata luce negli occhi che non può essere celata.<sup>64</sup> Noverre sposta abilmente di piano la questione dell'abolizione della maschera nell'arte della danza teatrale – che chiama «morceau de carton», «visage postiche, triste et uniforme, froid et immobile» –,<sup>65</sup> da quello della finzione allegorica della passata stagione del gusto a quello della funzione fisiognomica più consona alle nuove esigenze espressive della nuova danza pantomima. Alla condanna dell'espressione uniforme e della dissimulazione dello sforzo, che sono argomenti a favore dell'uso della maschera in danza, Noverre sostituisce l'idea della varietà, fatta anche di gradazioni, passaggi, «nuances imperceptibles»: lo spazio infinito, anche nascosto dell'espressione. Sono le forme umane, su quelle allegoriche, a irrompere con prepotenza sulla scena della danza d'arte, con la loro richiesta di presenza e riconoscimento, pur sempre ancora nell'ambito del verosimile: «mais tout me montre l'homme, non comme il est, mais comme il peut être

<sup>60</sup> Su cui si vd. Lucia Rodler, *I silenzi mimici del volto: studi sulla tradizione fisiognomica italiana fra Cinque e Seicento*, Pacini, Pisa 1991 (sopr. il cap. II, *Lanterne facciali*, alle pp. 19-55).

<sup>61</sup> Alessandra Violi, *Volto*, s.v. in *Dizionario dei temi letterari*, Utet, Torino 2007, vol. III, pp. 2670-2674 (cit. p. 2672).

<sup>62</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>63</sup> Élisabeth Vigée Le Brun, *Memorie di una ritrattista (Souvenirs 1755-1842)*, trad. it. di Giovanna Parodi, Abscondita, Milano 2006, p. 106.

<sup>64</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur le ballets*, Aimé Delaroche, Lione 1760, p. 195: «c'est un éclat qui part du coeur, qui brille dans les yeux, et qui répandant sa lumière sur tous les traits annonce le bruit des passions, et laisse voir pour ainsi dire l'ame à nu». E cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a c. di Flavia Pappacena, trad. it. di Alessandra Alberti, Lim, Lucca 2011, pp. 47-61.

<sup>65</sup> Ivi, p. 196.

sans choquer la vraisemblance». La pratica, allora, del volto disteso, indica nel *performer* la capacità di sentire lo spirito nel libero spiegamento del suo talento, mentre le convulsioni dello sforzo indicano, nel ballerino, un pensiero ristretto alle sole gambe, e votato all'unica devozione per la meccanica del suo talento:

Tout Danseur qui altere ses traits par des efforts et dont le visage est sans cesse en convulsion, est un Danseur sans ame qui ne pense qu'à ses jambes, qui ignore les premieres éléments de son Art, qui ne s'attache qu'à la partie grossiere de la Danse, et qui n'en a jamais senti l'esprit. (...) puisqu'au lieu de s'attacher à peindre et à sentir, il n'est appliqué qu'à la mécanique de son talent.<sup>66</sup>

Ma dalle riflessioni di Noverre è soprattutto la vita a irrompere attraverso la varietà dei volti, e che mentre distingue e individua, assimila e redime dal caos: «Permettez-moi donc de donner la préférence aux Physionomies vives et animées. Leur variété nous distingue, elle indique ce que nous sommes, et nous sauve enfin de la confusion générale qui régneroit dans l'Univers, si elles se ressembloient toutes comme à l'Opéra».<sup>67</sup>

Sullo scadere del secolo, poi, la grande attrice francese Clair Josèphe Hippolyte Leris chiamata La Clairon (che Goldoni ricorda con ammirazione perché «avoit poussé l'art de la déclamation au point de la perfection»),<sup>68</sup> nei suoi *Mémoires* (stampati nel 1798), parla apertamente della necessità dello studio della fisiognomica per la sua utilità nella ricerca delle corrispondenze tra lo scritto e il gioco interpretativo, con una insistenza ingegnosa che arriva anche a ribaltare (democraticamente, si direbbe) le gerarchie tra testo classico e interprete moderno, nel correggere lei stessa, grazie alla coscienza operante di questo nuovo allenamento espressivo del volto, le dimenticanze di Racine, addirittura a livello di *inventio*, nel ruolo di Monime del *Mithridate*:

De sous plus ou moins étouffés, plus ou moins tremblans, ne suffisoient pas pour exprimer tel ou tel sentiment de terreur, tel ou tel sentiment de crainte; la physionomie seule peut en marquer le degré. Comme ce sont mes études qu'on veut connaître, je crois pouvoir placer ici ce qui m'est arrivé pour le rôle de Monime. En apprenant ce rôle, je trouvai dans le quatrième acte:

*Les Dieux qui m'inspiraient et que j'ai mal suivis,  
M'ont fait faire trois fois par de secrets avis...*

et dans l'acte précédent où Mithridate lui fait avouer son secret, il est impossible de trouver plus de deux réticences. J'ai consulté toutes les éditions de Racine, toutes disent trois, toutes les actrices à qui j'ai vu jouer ce rôle, disaient *trois*, toutes les recherches que j'ai faites m'ont assuré que mademoiselle Lecouvreur disait *trois*; quoique *deux* soit un peu plus sourd que *trois*, il fait également la mesure du vers, et n'eu détruit point l'harmonie. Il étoit à présumer que Racine avait eu des raisons pour préférer l'un à l'autre; mais nulle tradition ne m'éclairait, il ne m'appartenait pas de corriger un si grand homme, je ne pouvais pas non plus me soumettre à dire ce que je regardais comme une faute. J'imaginai de suppléer à la troisième réticence par un jeu de visage. Dans le couplet où Mithridate dit:

<sup>66</sup> Ivi, p. 222.

<sup>67</sup> Ivi, p. 228.

<sup>68</sup> *Mémoires* III, 4 (ed. cit., p. 454).

*Servez avec son frère,  
Et rendez aux Romains le sang de votre père,*

je m'avancai avec la physionomie d'une femme qui va tout dire... et je fis à l'instant succéder un mouvement de crainte qui me défendait de parler. Le public qui n'avait jamais vu ce jeu de théâtre, daigna me donner, en l'approuvant, le prix de toutes mes recherches.<sup>69</sup>

Se la malinconia segna la fine del Rinascimento e la lacrima celebra l'apogeo del mondo Barocco, l'autonoma fisionomia del volto con il suo silenzio eloquente, «jeu de visage» e «jeu de théâtre», nel XVIII secolo riabilita in pieno, come ancora nella disubbidiente anarchia dei personaggi di Daniel Defoe, l'uscita dalla Grazia per l'ingresso nel Mondo.

Non sorprenderà dunque se a Goldoni e Noverre, dopo Luigi Riccoboni si aggiunge lo studio fruttuoso di Madame Clairon, anche nelle forme paradossali del suo auspicio per un ritorno all'uso antico delle maschere e guadagnare così sulle lungaggini temporali del trucco, perché solo l'espressione di un volto libero dal peso del *maquillage* («un visage plâtré, sur lequel rien ne se peut peindre») è in grado di far distinguere l'ironia dalla canzonatura, il gioco del dettaglio.<sup>70</sup>

La maschera, allora, incomincia a essere percepita come una forma violenta di disconoscimento, di deliberato non riconoscimento del volto dell'altro, da qui la sua inutilità e gratuità in termini di racconto dell'alterità, di negazione della sua identità, del suo *ethos* culturale e della versione storica di sé. Il volto, invece, e soprattutto in Goldoni, incomincia a rappresentare l'universo morale delle vittime della Storia, il loro ingresso nel Mondo, secondo un preciso bisogno di giustizia che almeno nel suo caso è anche sicuro retaggio del suo apprendistato forense.<sup>71</sup>

La macchina che viene messa all'opera nella drammaturgia goldoniana è un'ampia operazione di riconoscimento delle classi subalterne, per una rivendicazione già d'ispirazione democratica che ottenga riparazione attraverso le forme dell'accettazione e, pur non senza prezzo, della riconciliazione.

<sup>69</sup> Hippolite Clairon, *Mémoires*, F. Buisson, Paris 1798, pp. 281-282.

<sup>70</sup> *Ibidem*: «J'aimerais autant ramener l'usage des masques des anciens; on y gaguerait au moins, pour l'étude de sa diction, le temps qu'on perd à sa faire un visage. La terreur, la suffocation de la rage, les éclats de la colère, les ciris du désespoir peuvent-ils s'accorder avec un visage plâtré, sur lequel rien ne se peut peindre? Tous les mouvemens de l'ame doivent se lire sur la physionomie: des muscles qui se tendent, des veines qui se goufflent, une peau qui rougit, pouvent une émotion intérieure sans laquelle il n'est jamais de grand talent. Il n'est point de rôle qui n'ait des jeux de visage de la plus grande importance: bien écouter, montrer par les mouvemens du visage que l'ame s'émeut de ce qu'on dit, est un talent aussi précieux que celui de bien dire. C'est par la physionomie seul qu'on peut fixer la différence de l'ironie au persiflage».

<sup>71</sup> È del resto premessa, anche a posteriori, quasi di ideologia poetica già nella prima parte dei *Mémoires*: «La procédure criminelle est une leçon très-intéressante pour la connoissance de l'homme» (cap. 19, ed cit. p. 88), nonché di rivendicazione professionale, come ancora in *Mémoires* II, 13: «J'avois donné dans la Comédie de *l'Homme Prudent* un essai de mon ancien état de Criminaliste en Toscane; je voulus rappeler à mes compatriotes que j'avois été Avocat civil à Venise» (ed. cit., p. 299) e di legittimazione della sua testimonianza di fronte al dissesto delle istituzioni sociali, come ben chiarito da Piermario Vescovo nella curatela della sua edizione goldoniana de *L'uomo prudente* (Marsilio, Venezia 2002).

Ma ciò che più conta, qui, è che per la prima volta è il testo, perlopiù teatrale, a «dare espressione a entrambi i processi di riconoscimento, politico e individuale»: <sup>72</sup> l'umanità che traspare nella vita nuova dei volti messi in scena da Goldoni costringe a una catarsi morale che è insieme una forma di giustizia simbolica, perché il riconoscimento dell'altro è la qualità culturale che solo la democrazia può consegnare. La dismissione della maschera, così, è più un demarcatore metaforico, non reale, ma immaginario, dunque narrativo, tra due tempi: il passato e il presente. Non si tratta di superare o di censurare un uso e una pratica più o meno corrente del teatro, ma di rendere possibili entrambe nello stesso ordine morale, nello stesso ordine di Mondo.

#### 6. «Le mur blanc de la visageité»

Dopo la progressiva teatralizzazione ottocentesca del volto in scena, <sup>73</sup> enfatizzato anche nella vita sociale con la pratica di una traduzione visibile di ogni demoraliz-

<sup>72</sup> Cfr. Eva Hoffman, *L'eredità della violenza. Il riconoscimento come lenizione*, in *Troppo umano. La giustizia nell'era della globalizzazione* (2002), a c. di Nicholas Owen, Mondadori, Milano 2005, p. 346.

<sup>73</sup> Nella teoresi teatrale italiana, a partire per esempio già da Pietro Napoli Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, s.i.s., Milano 1801, p. 137: «L'effetto della bella declamazione proviene dalla voce, dal volto e dall'attitudine di tutto il corpo (1: *Affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius corporis habitus inardescant. Quint. lib. XI, Cap. 8.*). (...) Di grazia quelle vivaci mutazioni di volto che oggi manifestano le delicate emozioni dell'anima, come potevano campeggiare sul viso degli antichi attori coperti d'una stupida mostruosa maschera di corteccia dipinta?»; o come testimoniato da Francesco Righetti, *Teatro italiano*, Alliana e Paravia, Torino 1826 (3 voll.), vol. I, p. 208: «Quante volte non si vedrà dai migliori artisti confondere l'ironia collo sdegno, lo sdegno col disprezzo, il calore col trasporto, l'impazienza colla collera? La tema collo spavento, lo spavento col terrore? Caricatura nella dizione, esuberanza di gesti mimici, conati troppo più del bisognevole, contorcimenti di viso, trivialità, bassezze a bizzeffe, intensa cura a promuovere l'applauso dei più, pochissima all'analisi dei caratteri che rappresentano, non sono errori in che cadono non di rado i nostri più acclamati attori?»; nonché [Giuseppe Compagnoni] *Dell'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga sia che in qualunque maniera si reciti. Lettere ad E. R. giovinetto di quattordici anni*, Stella, Milano 1827, Lettera XXV, p. 342: «Ma l'azione teatrale, conforme si è già detto, non consiste nella sola forza della parola, o più veramente nelle giuste intonazioni ed inflessioni: essa vuole unita l'espressione, che possono aggiungerci gli occhi, la fisionomia, il contegno e l'atteggiamento di tutta la persona. Abbiam detto in generale la parte che queste cose hanno nella eloquenza civile e sacra. Ma la parte ch'esse hanno nelle rappresentazioni teatrali è infinitamente più ampia; imperciocché in queste tutto è azione, e tutti vi concorrono gli umani concetti e sentimenti, ed ogni possibil grado dei medesimi; né inoltre per momentanea apparenza, come nelle recitazioni di quei generi; ma bensì per diretto e necessario officio proprio di queste rappresentazioni destinate a fare illusione», fino ai numerosi riferimenti in Giovanni Angelo Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, Alussano, Torino 1839 (ma scritte nel 1829, nuova ed. a c. di Francesco Tozza, Tullio Pironti Editore, Napoli 1991) tra i quali si legga a p. 134: «in somma in qualunque stato l'attore si trovi, o di dialogo o di soliloqui, o di azione muta, deve sempre far precedere la mimica del volto alle parole, ed alla nuova azione, e palesare con questo l'interno combattimento [...] così deve a fortiori ben marcare l'elocuzione del volto e del corpo, che è la mimica e la fisionomica, quando questa non è aiutata dalla parola, per ottenere nello spettatore quell'intento di cui si è di sopra parlato»; fino alla normativa stereotipica della manualistica filodrammatica, esempio di Gaetano Gattinelli, *Dell'arte rappresentativa. Manuale ad uso degli studiosi della drammatica e del canto*, Capaccini, Roma 1877, p. 70: «Faccia attenzione [*scil.* l'alunno filodrammatico] che il personaggio che deve improntare eseguire sulla scena, se manca di coltura intellettuale, tanto dovrà essere più

zazione corporea e psicologica, soprattutto nella loro supposta equivalenza,<sup>74</sup> è toccato a Béla Balázs annunciare che «un'altra macchina è ora all'opera, per dare alla cultura una nuova svolta in direzione del visivo e all'uomo un volto nuovo. Il suo nome è cinematografo».<sup>75</sup>

In questo nuovo mondo prodotto dalla luce, in cui «lo spirito diviene corpo in modo diretto», «diviene visibile», il volto che ne è il risultato pericolosamente più intimo e mitizzato perché capace di identificazioni e immedesimazioni immediate, rimanda a una soggettività non più limitata alla sola componente del fare, come per il teatro, ma anche a quella dell'essere. Eppure, se come ricorda Šklovskij, i mezzi cinematografici sono inadeguati al racconto nei modi della letteratura, specie dei classici, poiché «il carattere geroglifico della parola consente di concentrare sull'oggetto un fondo di percezione maggiore che non nel cinema»,<sup>76</sup> allora solo l'inquadratura è capace di liberare l'oggetto dall'ansia della rappresentazione, indicando che si tratta "solo" di un segno. L'avvento di «un primo piano democratico: [che] è al servizio di tutti, e disegna una cartografia che non è quasi mai legata al feticismo del potere»,<sup>77</sup> restituisce alla "messa in quadro" del volto una funzione che è insieme linguistica e in atto. Nella scala dei piani di ripresa, infatti, il primo piano del volto-oggetto di cui parla Roland Barthes a proposito del «viso deificato» della Garbo, sembra finalmente mostrare il volto nella forza di tutta la sua nuova chiamata, nella piena illusione di una pura alterità che nella sola «cattura del viso umano provocava nelle folle il massimo turbamento», «stato assoluto della carne» irraggiungibile pur sempre desiderabile: «lo stesso viso di neve e di solitudine». Ma, se «Garbo offriva una specie di idea platonica della creatura», in questo dispiegamento di essenza non vi hanno posto alcuno la plasticità, la corruttibilità, la finitudine. «Il viso della Garbo è Idea»,<sup>78</sup> dunque subordinazione delle differenze e del molteplice all'Uno, e dunque è ancora la violenza della maschera ad agire, una maschera di luce che non illumina ma sotto la quale si agita un'inquietudine: l'immagine senza somiglianza del simulacro. Per questa nuova dismisura della maschera, allora, l'altro è irrappresentabile.

«Volete cogliere il momento supremo, vero? Guardatemi allora, cercherò di aprire il mio volto alla vostra curiosità»: così, della morte dell'altro come un segno che

scarso d'idee, di cognizioni e modi gentili: per cui spesso vi supplisce coi moti della fisionomia, dell'atteggiamento del corpo e del gesticolare delle braccia».

<sup>74</sup> Su cui si vd. Graeme Tytler, *Physiognomy in the European novel: faces and fortunes*, Princeton University Press, Princeton 1982, e Christopher Rivers, *Face value: physiognomical thought and the legible body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, Wisconsin University Press, Madison 1994.

<sup>75</sup> Béla Balázs, *L'uomo visibile* (1924), a c. di Leonardo Quaresima, Lindau, Torino 2008, p. 123, poi p. 124.

<sup>76</sup> Viktor Šklovskij, *Le leggi fondamentali dell'inquadratura cinematografica* (1927), in *I formalisti russi nel cinema*, introduzione, scelta dei testi e traduzione di Giorgio Kraiski, Garzanti, Milano 1971, p. 167.

<sup>77</sup> Gianni Canova, *A quattr'occhi*, prefazione a Franco Marineo, *Face/On. Le narrazioni del volto cinematografico*, Rizzoli, Milano 2005, p. 7.

<sup>78</sup> Roland Barthes, *Il viso della Garbo*, in Id., *Miti d'oggi* (1957), trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 63-64.

possa essere raccolto ad apertura di libro, attraverso la piega distinta di un movimento del volto, come se ogni istante della sua venuta potesse essere scrutinato, riconosciuto e dunque neutralizzato nel suo mistero inaccettabile. Sono parole tratte dal doppiaggio italiano di una scena iniziale del film di Ingmar Bergman, *Il volto* (*Ansiktet*) del 1958. Pronunciate da “uno degli ultimi”, l’attore alcolista raccolto (più o meno) morente in una foresta (più o meno) stregata da una comitiva guidata da un muto mesmerista, nella Germania della prima metà dell’Ottocento. Il dissidio nel film tra ragione e soprannaturale impersonato dai due contendenti, Vogler e Vergéus, discute «il rapporto tra scienza e fede, tra illusione e verità, tra medico e stregone, tra l’io e l’altro. Non a caso il terrore di Vergéus [*scil.* medico positivista, funzionario del ministero di Salute Pubblica] raggiunge l’acme davanti a uno specchio che gli riflette il volto dell’altro accanto al suo e poi si frantuma in tanti pezzi».<sup>79</sup> La prossimità con l’alterità, con la differenza radicale non è più una luce che illumina l’incontro, ma un lampo che ingiuria e frantuma: non può più esserci reciprocità nel nome della verità.

La scoperta della luce del volto come incontro dell’altro in Goldoni, che in fondo si candidava a pieno per incarnare il primato della vita come riconoscimento e partecipazione di una Europa illuminata e dei diritti, si era già dispersa al tempo dello specchio in frantumi del film di Bergman. Di fronte al mistero si è soli, e di fronte al dissidio fra le Sovranità, non vale più ragione né carità. Non ci sarà più un volto a brillare per l’Europa dei confini e degli Stati-nazione delle democrazie liberali che, nell’ideologia politica di un’aurora perenne del Noi, con al centro delle sue leggi più la paura della finitudine che il desiderio per le libertà,<sup>80</sup> hanno finito per credere di poter espellere, sempre nuovamente, l’ombra e l’estraneo, la minaccia dell’altro.

Difficile da qui ripartire. E nel doppio significato del suo significante, motorio e divisorio. Solo forse da un’«année zéro» della «visagéité», come proposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari,<sup>81</sup> è possibile assegnare, a un’idea di corpo reticolare e nomade, la capacità di disfare il viso per evitare che la politica neghi, attraverso gerarchie trascendenti, il potere della vita. In questa sorta di nuova riconsiderazione verso il molteplice del corpo codificato, il luogo anatomico dell’espressione per eccellenza, la viseità, costituirebbe allora l’«anno zero» di un nuovo avvenire per l’uomo se sarà capace «di sfuggire al viso, disfare il viso e le sue viseificazioni, divenir impercettibile, divenir clandestino, non con un ritorno all’animalità né con

<sup>79</sup> Sergio Trasatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro, Firenze 1993, p. 51.

<sup>80</sup> Vd. Jacqueline Stevens, *States Without Nation. Citizenship for Mortals*, Columbia University Press, New York 2010.

<sup>81</sup> Nel piano settimo del loro *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, 7. *Année zéro – Visagéité*, pp. 205-234; questo libro culto del pensiero filosofico dell’ultimo Novecento sul corpo reticolare e nomade, sulla «teoria delle molteplicità» tra produzione economicistica e erranza del desiderio cui allude il sottotitolo, è al suo interno organizzato per piani, non per capitoli, contro ogni imposta sequenzialità gerarchica della scrittura che non sia quella sola, inaggirabile, della stampa: il lettore qui è convocato a una libera e complice erranza fra le parti, secondo un presupposto di attiva performatività dell’esperienza della lettura.

dei ritorni alla testa, ma attraverso divenir-animali molto spirituali e particolari». <sup>82</sup> Disfare il viso allora, in quanto muro bianco della significanza e buco nero della soggettivazione, è una vera e propria azione politica contro un'idea dell'esistenza dettata dal risentimento e dalla negazione della potenza della vita. E contro le «maschere [che] assicurano l'appartenenza della testa al corpo, anziché separare dal corpo un viso», <sup>83</sup> per tracciare linee di fuga dai codici oppressivi e dalla soggettivazione. Perché il riconoscimento e la normalizzazione di ogni viso nel gioco inclusivo tolleranza/intolleranza, è modellato almeno in Occidente sul volto del Cristo, cioè «l'Uomo bianco medio qualunque» come universale cristiano, cui il non conforme (razziale, ad esempio) deve integrarsi o essere annientato «sul muro [bianco] che non sopporta mai l'alterità (è un Ebreo, è un Arabo, è un negro, è un pazzo..., ecc.)». <sup>84</sup> Dunque, non resta che «non guardare più gli occhi o negli occhi, ma traversarli nuotando, chiudere i propri occhi e fare del corpo un raggio di luce che si muove ad una velocità sempre più grande». <sup>85</sup> Ecco la luce di un corpo «dai muscoli affrancati», «le faire briller à visage découvert» un *performer* in fuga dalla maschera del significante, e dall'arbitrio egocentrato della soggettività, verso «le contrade dell'asignificante, dell'asoggettivo e del senza-viso», <sup>86</sup> come per l'attore nuovo di Goldoni o le figure a passeggio dipinte da Tiepolo, gli «elegantissimi manichini tiepoleschi dal volto invisibile, nel rapporto distratto che essi intrattengono col paesaggio, nella solitudine che li circonda». <sup>87</sup>

Un tale disegno reticolare che intreccia fughe attive e linee di vita sembra essere, almeno in alcuni casi, già completato. Rainer Werner Fassbinder in *Das*

<sup>82</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di Giorgio Passerone, Cooper & Castelvécchi, Roma 2003, p. 253 (in questa ed. it. non sono tuttavia riportate le importanti illustrazioni in apertura di ogni singolo piano di lettura).

<sup>83</sup> Ivi, p. 259 (nonché p. 266)

<sup>84</sup> Ivi, p. 262, ove si precisa che: «ci sono formazioni dispotiche di significanza asiatiche, negre o indie; il processo autoritario di soggettivazione si manifesta nel modo più puro nel destino del popolo ebraico. Ma qualunque sia la differenza che le separa, queste semiotiche formano un *misto* di fatto, è anzi a livello di tale misto che esse fanno valere il loro imperialismo, la loro aspirazione comune a schiacciare le altre semiotiche».

<sup>85</sup> Ivi, p. 273 (qui sono parafrasati alcuni passi dal romanzo di Henry Miller, *Tropic of Capricorn* [1939], Grove Press, New York 1961, pp. 121-123: «I no longer look into the eyes of the woman I hold in my arms but I swim through, head and arms and legs, region unexplored, th eworld of futurity, and here there is no logic whatever (...) I have broken the wall (...) My eyes are useless, for they render back only the image of the known. My whole body must become a constant beam of light, moving with an ever greater rapidity, never arrested, never looking back, never dwindling. (...) Therefore I close my ears, my eyes, my mouth»).

<sup>86</sup> *Ibidem*. Il rapporto tra volto e politica è ripensato da Gilles Deleuze anche con l'introduzione dell'*immagine-affezione* «che è il primo piano, e il primo piano è il volto», nelle sue riflessioni sul cinema, per cui vd. Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983), trad. it. di Jean Paul Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, capitolo 6, *L'immagine-affezione: volto e primo piano*, pp. 109-124. Più in generale vd. anche i saggi raccolti in *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, a c. di Ian Buchanan e Patricia MacCormack, Continuum, London and New York 2008 (sopr. pp. 39-51; 63-74; 116-129).

<sup>87</sup> F. Fido, *art. cit.*, p. 96.

*Kaffeehaus nach Goldoni*, pièce teatrale del 1969,<sup>88</sup> ritrova proprio nella drammaturgia goldoniana nuove ipotesi sceniche di ribellione politica alle ingiustizie del tempo presente, grazie anche a un nuovo potere attribuito al volto. Di fronte alla compulsiva conta dei soldi che impegna, uno dopo l'altro, tutti i nove protagonisti, indice di una società degradata al mero accertamento del profitto, sarà una nuova messa all'opera del volto dell'altro come caricatura di genere attraverso cui l'apatia di vite insignificanti potrà tramutarsi in nuova consapevolezza della necessità dell'altro.<sup>89</sup> In questa straordinaria variazione teatrale della commedia goldoniana, né semplice imitazione né infedele apologo ma trasformazione del passato partendo dal presente,<sup>90</sup> Fassbinder racconta la crudeltà di un sistema economico che ruota solo attorno all'azzardo di un gioco le cui carte sono sempre truccate. Un mondo in cui la sottomissione dell'altro è legittimata dall'ambizione di ascesa sociale e spirituale, mentre lo sfruttamento e l'oppressione del presente non hanno redenzione se non nel terrore per un volto oramai trasfigurato in una alterità che reclama indietro, a qualsiasi prezzo, il suo diritto all'amore e alla vita.

Un tale smantellamento politico del viso come apparato di genere che cattura e opprime, può inoltre essere rintracciato in *Visage* che Luciano Berio compose nel 1961 per suoni elettronici e la vocalità di Cathy Berberian. Si tratta di un'«azione invisibile – tutta su nastro», secondo la bella definizione di Giovanni Morelli. «Quasi una colonna sonora per un dramma mai scritto», secondo invece le parole del compositore: «*Visage* può essere inteso come una trasformazione di comportamenti vocali reali e concreti, che vanno dal suono inarticolato alla sillaba, dal riso al pianto e al canto, dall'afasia a modelli di inflessione derivati da lingue specifiche: l'inglese e l'italiano della radio, l'ebraico, il dialetto napoletano, ecc. *Visage* non propone dunque un testo e una lingua significanti in quanto tali, ma ne sviluppa le sembianze».<sup>91</sup> Né copia né simulacro, dunque, ma somiglianza, capace di

<sup>88</sup> Si vd. l'ed. it. Rainer Werner Fassbinder, *Das Kaffeehaus ovvero «La bottega del caffè» da Carlo Goldoni* (1986), trad. di Renato Giordano, Gremese, Roma 1989.

<sup>89</sup> Nella pièce teatrale del cineasta tedesco, il volto come paradigma irrequieto dell'intera azione, attraversa tutti gli stadi di una degradazione che riscatta però l'amore e la vita nella gratuità della loro forza, passando dalla figurazione della superbia ipocrita del superuomo (ivi, p. 21) e indice fasullo di un'idea di bellezza come immobilità del tempo (p. 30 e p. 69), a un viso come specchio fedele dell'accadere interiore (p. 59), come tempo del riconoscimento e della nostalgia (p. 66), fino alla caricatura «contronatura» che trasgredisce ogni norma socialmente attesa affinché anche il disordine possa rivendicare la sua legittimità (p. 76), per eclissarsi infine, in una città/società che è una giungla e un *far west* di uomini senza merito, in una mera impronta facciale lasciata su di una torta raccolta da terra e ormai immangiabile (p. 81).

<sup>90</sup> Perché, come ricorda Starobinski: «Non si può mai parlare del passato, se non partendo dal presente», soprattutto quando «Il passato più recente, come appunto il Settecento, ha per noi l'interesse supplementare di porsi questioni ancora attuali (...) la questione della democrazia, la questione della felicità collettiva: sono problemi che non ci hanno ancora lasciato». In un confronto che non deleghi al passato la risoluzione dei problemi del presente, ma che attraverso di esso venga illuminato il senso o la logica della direzione o della deriva, perché «non c'è veramente un'essenza della storia, se non quella che vogliamo costruire e trarre nel presente» (Jean Starobinski, *La maschera e l'uomo*, intervista di Guido Ferrari, Jaca Book – Edizioni Casagrande, Bellinzona 1990, pp. 26-28).

<sup>91</sup> Sono le note che accompagnano la registrazione per Ricordi, edizione su cd del 1991 (CRMCD 1017).

moltiplicare i piani della sua logica (dal visivo all'acustico) e di deviare e spezzare le linee della nostra ricezione affinché non si formino gerarchie, non si impongano identità.

Qui «il nastro riceve, codificati in una trama estremamente drammatica, i segni fonici di un ritratto di donna che converte tutti i segni carnali (possibili) della sua espressività nella rappresentazione di una condizione, la femminile, storicamente, antropologicamente umiliata».<sup>92</sup> La *performance* sonora di Berio riconsegna allora, qui infine, al volto femminile la rivendicazione di una alterità che deve essere riaffermata proprio attraverso un'azione che, come la dignità del volto che rivendica, resta ancora politicamente al di qua di un'idea di democrazia condivisa, oltre che perfino invisibile;<sup>93</sup> un'azione che si fa e si dà “voce”.

<sup>92</sup> Giovanni Morelli, *Luciano Berio*, in «Belfagor», fascicolo II, anno LXIV, n. 380, 31 marzo 2009, pp. 121-146 (su *Visage*, p. 139).

<sup>93</sup> Interroga oggi il rapporto con l'alterità, attraverso proprio questa rifondazione della relazione, Luce Irigaray, della quale vd. almeno *La democrazia comincia a due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, e *Condividere il mondo* (2008), trad. it. di Roberto Salvadori, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

## Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì

Profili di registi della seconda generazione russa

*Massimo Lenzi*

Con il percorso di Zavadskij, tratteggiato nel precedente *obraz*,<sup>1</sup> la vicenda di Ruben Nikolaevič Simonov s'intreccia a distanza, formando una traiettoria ora parallela, ora speculare, ora inversa.

Parallela: entrambi forgiati da Vachtangov, entrambi dopo la sua morte, pur proseguendo l'attività nei propri collettivi di appartenenza, avviarono e diressero uno Studio intitolato al proprio nome, destinato a intraprendere un'opera di diffusione dal basso dell'insegnamento del Maestro, navigando a vista tra i sempre più infidi scogli dell'epoca; ed entrambi in seguito si trovarono a guidare per un trentennio, sostanzialmente coincidente, due tra i massimi teatri drammatici della capitale sovietica.

Speculare: Zavadskij, come si è visto,<sup>2</sup> era stato designato dai vertici del MCHAT come erede naturale di Vachtangov nella gestione del Terzo Studio, ma se ne era allontanato quasi subito, agli inizi della fase che sarebbe culminata con la sua definitiva emancipazione in Teatr im. Vachtangova (Teatro Vachtangov; TIV),<sup>3</sup> viceversa Simonov non solo ne condivise ogni vicenda ulteriore del TIV, ma lo avrebbe diretto per lunghi decenni, scortandolo dall'era del Terrore staliniano, attraverso il disgelo, sino all'inizio della stagnazione:<sup>4</sup> sicché la sua figura, rispetto a quella di Zavadskij, risulta in retrospettiva maggiormente appannata dal grigiore dell'ufficialità.

Inversa: se Zavadskij impresse le sue prime orme sulle vette dell'arte scenico-drammatica con almeno tre capolavori attoriali (dal secondo Antoine ad Almaviva passando per Calaf),<sup>5</sup> e risalì poi à rebours nel proprio Studio alla propria iniziale, più complessiva formazione artistica, esercitandola in forma pressoché esclusiva nella canonica (per la cultura teatrale russa) funzione di regista-pedagogo, Simonov rimase sempre innanzi tutto attore e pedagogo, sia pur devolvendo alla mansione di

<sup>1</sup> Massimo Lenzi, *Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, in «Mimesis Journal», I, 1, 2012, pp. 72-85 (qui oltre citato con la sigla Ob1).

<sup>2</sup> Cfr. Ob1, 74.

<sup>3</sup> In risposta alle reiterate pressioni di Nemirovič-Dančenko per accorpate Secondo e Terzo Studio del MCHAT dopo la morte di Vachtangov, (cfr. Ob1, 74, n. 8), verso la fine del 1923 il collettivo assunse la denominazione Gosudarstvennaja akademičeskaja Studija im. E. B. Vachtangova (Studio Accademico Statale Vachtangov; GASiV), che nel 1926 avrebbe ottenuto il nome e la qualifica di Teatro.

<sup>4</sup> Il nome dei Simonov sarebbe rimasto legato alla scena vachtangoviana anche dopo la morte di Ruben, allorché la direzione sarebbe passata al figlio Evgenij sino ai primi anni della *perestrojka*.

<sup>5</sup> Cfr. Ob1, 73-74, 75.

regista del TIV la dovuta quota di allestimenti. Di conseguenza, se – come crediamo di aver mostrato<sup>6</sup> – il profilo e il livello artistico attinti dalle produzioni del Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca; TeMos) nei decenni zavadskijani furono segnati in misura pressoché monocratica dalle regie del suo direttore, le cifre stilistiche e la qualità media degli allestimenti del TIV durante il periodo coevo della guida di Simonov furono determinati (soprattutto nel periodo post-bellico) principalmente da altri registi.

La ricostruzione del profilo, ben più sinuoso del precedente, di questo secondo protagonista della nostra serie *in progress* di saggi richiederà pertanto un'ulteriore suddivisione, mirata ad una ricostruzione complessiva e organica delle diverse modalità con cui Simonov lasciò la sua impronta nel cuore del teatro drammatico russo e sovietico novecentesco: laddove la produzione registica, trascelta a criterio espositivo primario della nostra serie di saggi, s'intesserà, risultandone talora trascolorata, alla più gloriosa carriera attoriale e alle non meno cruciali virtù direttive e pedagogiche.

In questo primo *obraz* simonoviano seguiremo dunque le vicende dell'allievo di Vachtangov precedenti al trentennio in cui egli fu alla guida del TIV. D'altronde, come i nostri scopi e la natura del materiale imporranno in misura viepiù crescente nei saggi successivi, verranno richiamati sin da adesso (e magari diversamente esposti) eventi e contenuti già presentati nel testo dedicato a Zavadskij, nonché anticipati in misura più o meno sostanziale tematiche e fatti che (magari opportunamente ricontestualizzati) riproporranno all'attenzione del lettore in altri successivi profili, in ispecie quelli dedicati a Boris Zachava, Aleksej Popov, Andrej Lobanov, Nikolaj Akimov, Aleksej Dikij e Nikolaj Ochlopkov.

Ruben Simonyanc<sup>7</sup> nacque il 2 aprile (n. s.) 1899 a Mosca, dove il padre si era trasferito per aprire una rivendita di tappeti sulla via che prende il nome e l'abbrivio dal ponte Kuzneckij. Come precisa il nipote Ruben Evgen'evič Simonov,<sup>8</sup>

in buona sostanza, noi siamo armeni di Vladikavkaz. Recentemente ho trovato un certificato di nascita di mio nonno Ruben Simonov, che ha sempre chiamato suo padre Nikolaj Davidovič. Ma secondo questo certificato il mio bisnonno si chiamava Nikogayos

<sup>6</sup> Cfr. Ob1, 78-83.

<sup>7</sup> Secondo una corretta romanizzazione dell'armeno classico, come codificata nel 1996 dallo standard ISO 9985.

<sup>8</sup> Figlio di Evgenij Rubenovič Simonov, a sua volta figura di spicco della prima generazione di registi russo-sovietici formati nel secondo dopoguerra, nonché successore del padre alla guida del TIV fino al 1987. Nato il 1° luglio 1953, Ruben Evgen'evič Simonov è attore e regista del Moskovskij dramatičeskij teatr (Teatro Drammatico Moscovita) fondato nel 1988 e intitolato al nonno, e tiene corsi di arte attoriale presso il Teatral'noe učilišče im. Ščukina (Istituto Teatrale Ščukin; TUŠČ), erede della struttura formativa costituita presso il TIV sin dalla sua costituzione in entità produttiva autonoma (benché sulla base di una dichiarata continuità pedagogica se ne faccia ufficialmente risalire la nascita al 23 ottobre 1914, giorno in cui Vachtangov iniziò il suo primo corso regolare presso la Studija Mansurovskaja [Studio Mansurov], così detto dal nome della strada in cui era ubicata). Per alcuni aspetti preliminari a quel passaggio, rimandiamo a Ob1, 74-75.

Davtyanovič Simonyanc<sup>9</sup>. Tra l'altro, la caserma dei vigili del fuoco di Vladikavkaz è Casa Simonov. Si chiama proprio così, or non è molto me ne hanno mandato una foto da Vladikavkaz.<sup>10</sup>

Nel 1919 Simonyanc', pagato l'immane tributo di famiglia agli studi giuridici che accomuna intere generazioni di artisti e intellettuali russi nei decenni a cavallo della *fin de siècle*, li abbandonò dopo il primo anno<sup>11</sup> e s'iscrisse alla Studija Šaljapina (Studio Šaljapin), una delle massime istituzioni russe di formazione teatrale dell'epoca, dove per un tratto fu compagno di corso, tra gli altri, di Ol'ga Androvskaja, futura stella del MCHAT,<sup>12</sup> e Andrej Lobanov. Nel 1920, come ricorda ancora il nipote, il giovane studente

vide l'annuncio di una selezione che Vachtangov avrebbe tenuto per l'accesso allo Studio Mansurov [...]. Lo presero, ma Vachtangov disse che nello Studio dovevano esserci più cognomi russi, e così Ruben Simonyanc' divenne Ruben Simonov.<sup>13</sup>

Dal 13 settembre 1920, giorno in cui lo Studio Mansurov pose fine al suo statuto di semiclandestinità<sup>14</sup> ed entrò a far parte della galassia del MCHAT come suo Terzo Studio, il ribattezzato Simonov avrebbe legato a quella struttura la propria esistenza, giungendo a sfiorarvi il mezzo secolo di militanza creativa. E per quanto impiegato ancora in parti marginali, egli visse dunque, come un battesimo di fuoco, ogni attimo che preparò e compose i tre giorni in cui Vachtangov sottopose i propri lavori più o meno ufficiali del 1918 a un sublime parossismo di furente autopalinodia.

Già abbiamo sintetizzato i termini in cui, il 13 novembre 1921,<sup>15</sup> tale sorte toccò al *Miracle de Saint-Antoine* di Maeterlinck<sup>16</sup> co-firmato da Zavadskij, dove Simonov fu Joseph.

Due giorni dopo fu la volta del proprio unico lavoro čechoviano. *La Svad'ba* (Le nozze) che Vachtangov aveva allestito nel 1918 allo Studio Mansurov era intrisa della medesima accoratezza pietistico-intimista che, derivando dalla perdurante influenza del tolstoismo di Suleržickij, aveva contraddistinto anche il primo cimento maeterlinckiano. La sera stessa della consacrazione del proprio collettivo a Terzo

<sup>9</sup> In questo caso, non potendo disporre della grafia originale armena, per amor di conformità riportiamo intuitivamente al suddetto standard la traslitterazione cirillica riferita dal testo, che se romanizzata direttamente produrrebbe «Nikogajos Davtjanovič Simonjanc».

<sup>10</sup> Da *Energia krovi* [L'energia del sangue], memoria raccolta ed elaborata da Valerij Stol'nikov per la rivista "Rossijsko-armjanskij delovoj žurnal", come riportata dal sito Mielofon.ru (<http://www.mielofon.ru/film/vfs/person/simonov/person.htm>).

<sup>11</sup> Durante il quale, con le altre matricole Michail Astangov e Osip Abdulov, partecipò alle attività della sezione teatrale del club studentesco «Nauka i iskusstvo» («Scienza e arte»), diretta dall'amico comune Andrej Lobanov.

<sup>12</sup> Cfr. ad esempio Ob1, 75, dove si è accennato alla sua definitiva consacrazione come Susanna in *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1927), al fianco di Zavadskij-Almaviva.

<sup>13</sup> *Energia krovi*, cit.

<sup>14</sup> Come noto, Stanislavskij a suo tempo aveva espressamente proibito a Vachtangov di esercitarvi ogni funzione registico-pedagogica.

<sup>15</sup> Non a caso ancor oggi il TIV celebra regolarmente in quella data il proprio anniversario.

<sup>16</sup> Cfr. Ob1, 73.

Studio del MCHAT, benché Vachtangov avesse già attraversato la crisi ideologica del 1919<sup>17</sup> – e il suo prestigio presso le nuove autorità fosse stato sancito dal conferimento della direzione della sezione teatrale (TEO) del Commissariato del Popolo per l'Istruzione (Narkompros) – l'evento era stato celebrato presentando alla *troupe* della casa-madre, in omaggio al suo Nume tutelare, una versione sostanzialmente conforme dell'atto unico di Čechov.

Ma adesso, incentrando su quel testo<sup>18</sup> lo spettacolo-trilogia *Večer A. P. Čechova*,<sup>19</sup> si trattava di smascherare in chiave grottesca l'«abietto girotondo di filistei e triviali sporcaccioni di provincia» che, con movenze di «chimerica fantomaticità», attorniavano il «generale-sposo» Revunov-Karaulov, dostoevskijanamente ridotto da Osip Basov al simulacro di un «vecchietto umiliato e offeso». <sup>20</sup> Tra gli *obrazy* concepiti come «congegni a molla, manichini agghindati» che entro le scenografie di Isaak Rabinovič «si movevano a sbalzi, a strattoni, a singulti, come se avessero agrezza di stomaco», ovvero come «“appestati”» che «all'arrivo del “generale” [...] gli andavano incontro, scavalcandosi, urtandosi, per mettersi in vista, e infine si allineavano in pose solenni, come ad una rassegna», v'era anche il pasticcere greco Dymba di Ruben Simonov. Quel «festino [...] orchestrato come un afoso crescendo di ressa, di tafferugli, di pigiapigia» avrebbe insufflato l'eco equivoca delle sue «dozzinali romanze»<sup>21</sup> in tutti gli ulteriori quarantasette anni della sua vita artistica, talora prorompendo indesiderata nella ben altrimenti congeniale, quand'anche remotamente perseguita, «teatralità festante» a cui pochi mesi dopo Simonov-Truffaldino avrebbe preso parte nell'epocale *Princessa Turandot* del Maestro.<sup>22</sup>

La morte di Vachtangov colse dunque il talento attoriale del giovane Simonov in una fase ancora acerba, laddove le personalità sceniche di suoi colleghi come Zavadskiĭ, Osip Basov, Cecilija Mansurova, Anna Oročko, Boris Ščukin, Iosif Tolčanov e Boris Zachava avevano già potuto manifestarsi con maggiore pienezza. E invero, nel travagliato biennio successivo<sup>23</sup> il ruolo di Simonov nel collettivo vachtangoviano parve piuttosto defilato. Ma – altra linea biografica parallela a

<sup>17</sup> Appassionata e illuminante rimane la descrizione fornita da Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*.

*I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1974, pp. 242-248.

<sup>18</sup> Preceduto e seguito, rispettivamente, da un altro atto unico, lo «scherzo» *Jubilej* (L'anniversario), e da un adattamento del racconto *Vory* (Ladri).

<sup>19</sup> Si noti che nella teatrologia occidentale si è soliti citare come *Svad'ba* anche questo spettacolo, inducendo qualche confusione con l'edizione del 1918 e, soprattutto, con la poc'anzi citata ripresa offerta al collettivo del MCHAT il 13 settembre 1920.

<sup>20</sup> *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. 28. (Più oltre citeremo questa edizione come IRSDT).

<sup>21</sup> A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...*, cit., pp. 253-254

<sup>22</sup> Cfr. Ob1, 73-74, dove abbiamo cercato di enucleare una sintesi di quelle che, tra le coordinate stilistiche, espressive e pedagogiche del capolavoro scenico di Vachtangov, ci sono parse le più funzionali allo svolgimento dei limitati compiti critici e storiografici di questa nostra prima serie di profili, dedicati ai principali registi forgiati direttamente dal suo magistero.

<sup>23</sup> Cfr. qui sopra, n. 3, e Ob1, 74.

quella di Zavadskij<sup>24</sup> – fu nel 1924 che la sua personalità artistica prese a dispiegarsi in forme più nitide e plurime.

Peraltro, nomi e circostanze che segnarono allora un primo arricchimento del suo *emploi* ancor scarno risultano assai congeniali all’ordito che andiamo tessendo in questi profili, rivelando in filigrana il passaggio tra due fasi cruciali della scena vachtangoviana: se il 29 gennaio Simonov aveva creato il Ževakin dell’ardita *Ženit’ba* (Il matrimonio) gogoliana con cui Zavadskij se ne era congedato,<sup>25</sup> seguito al MCHAT da un ristretto manipolo di studisti (tra cui Ivan Kudrjavcev, cui Simonov subentrò come Pantalone in *Turandot*), l’«Attivo Artistico» che, presieduto da Zachava,<sup>26</sup> dirigeva collegialmente la neo-costituita Gosudarstvennaja Akademičeskaja studija im. Vachtangova (Studio Accademico<sup>27</sup> Statale Vachtangov; GASiV), risolse di marciare spedito sulla via dell’emancipazione producendo due nuovi allestimenti.

Il primo fu affidato a un trentunenne che, dopo una prolungata militanza (1912-1918) negli studi del Teatro d’Arte, durante e dopo la guerra civile si era fatto le ossa in provincia, tornando poi nel 1923 a far parte di quello che, ancora per poco, si sarebbe chiamato Terzo Studio. Così Aleksej Popov, protagonista di uno dei nostri prossimi *obrazy*,<sup>28</sup> inaugurò la propria egemonia registica sul TIV, peraltro bruscamente interrotta alla fine del decennio, con un *Komedii Merime* (Commedie di Mérimée) impaginato da Nivinskij con «materiali sgargianti» ed artifici di generico stampo convenzionalista,<sup>29</sup> e tuttavia «privo di qualsiasi “gioco teatrale”» di stampo vachtangoviano, bensì recitato su «una scena ribollente di passioni autentiche con tutta la loro impetuosa dismisura».<sup>30</sup> A tale afflato romantico Simonov corrispose con un Viceré (nell’atto unico *Le Carrosse du Saint-Sacrement*) che acclarò per la prima volta i requisiti fondamentali del suo talento

<sup>24</sup> Cfr. Ob1, 74-76.

<sup>25</sup> Cfr. Ivi, 74-75.

<sup>26</sup> A cui si doveva l’unico allestimento del Terzo Studio dopo la morte del Maestro, prima del *Ženit’ba* di Zavadskij già licenziato sotto la nuova sigla “autonoma”: quel *Pravda chorošo, a sčast’e lučše* (La verità è un bene, ma la felicità è ancor meglio) sul cui significato per le coeve tradizioni sceniche ostrovskijane ci siamo già soffermati (Ob1, 76, n. 21).

<sup>27</sup> La qualifica di «accademico» era dovuta alla perdurante dipendenza amministrativa dello Studio dal MCHAT.

<sup>28</sup> Da qui in avanti la vicenda di Simonov si salderà ripetutamente con quella di molti altri protagonisti della nostra serie di saggi. Sarà pertanto inevitabile, in futuro, tornare più volte sugli stessi eventi, né desiderabile riorientare forzatamente l’esposizione per mero gusto di varietà della scrittura. Preferiamo dunque rischiare che queste future ripetizioni, comunque ricontestualizzate, siano sentite a suo tempo dal lettore come fastidioso vezzo stilistico, confidando peraltro nella loro virtù di consolidarne la memoria, quando più affaticata dall’avvicinarsi di nomi e sigle non sempre familiari, a mo’ di lamine basali delle tessere di un mosaico narrativo, i cui incastri – scontando l’azzardo ulteriore di una certa qual petulanza autoreferenziale – provvederemo, come già in questo secondo profilo è più volte avvenuto, a segnalare in sede di notazione

<sup>29</sup> «Piccoli archi, un sipario azzurro che calava ad angolo dispiegando i titoli rabescati delle singole *pièce*» tratte da *Le Théâtre de Clara Gazul*, sulle quali era incentrato l’allestimento, «e la scritta “Studio Vachtangov”» (<http://www.vakhtangov.ru/shows/komediimerime> [dal sito ufficiale del TIV]).

<sup>30</sup> *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach*, [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a cura di K. L. Rudnickij, p. 48. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT).

attoriale: «grazia naturale, squisito dono commedistico, propensione al disegno scenico eccentricamente affilato».<sup>31</sup> Capeggiato da Mansurova e Tolčanov, l'*ensemble* di quel primo spettacolo del dopo-Vachtangov sancì, oltre a quella di Simonov e della coetanea Varvara Popova, anche la maturazione di Anatolij Gorjunov e Aleksandra Remizova, poco più che ventenni, nonché la consacrazione del più esperto Leonid Šichmatov.<sup>32</sup>

Il secondo allestimento del GASiV andò in scena il 16 dicembre 1924 e fu firmato da Simonov, che sin dall'inizio della stagione aveva ricevuto, oltre alla qualifica di attore, anche quella di regista dello Studio. Il *vaudeville* di Dmitrij Lenskij *Lev Guryč Siničkin, ili Provincial'naja debutantka* (L. G. S., ovvero La provinciale debuttante)<sup>33</sup> fu dunque il terreno su cui Simonov pose la prima pietra della sua carriera registica. Non meno emblematico delle corde drammatiche ognora predilette dalla sua incipiente teatrografia che congeniale alla temperie apicale del "riflusso" NEPiano, lo spettacolo si avvale di collaborazioni importanti. Nikolaj Erdman sottopose il testo a revisione e redasse per le musiche di Nikolaj Sizov ulteriori, appositi *couplets* tesi a virare in grottesco usi e costumi dei moderni *nepmany* di provincia, mentre le scenografie furono curate da suo fratello Boris.<sup>34</sup>

Il protagonista eponimo fu affidato a Ščukin (cui si alternò lo stesso Simonov), che con Basov e Šichmatov fu l'unico tra gli interpreti principali ad aver varcato la trentina, mentre a Oročko, Viktor Kol'cov e Boris Šuchmin, praticamente coetanei del regista, spettava il ruolo di anziani di una nuova generazione che, passando per Gorjunov, Vera Golovina (già al fianco di Simonov nello *Svad'ba* di *Večer A. P. Čechova*) e Konstantin Mironov giungeva sino all'esordiente diciottenne Valentina Vagrina. In retrospettiva, dunque, il significato maggiore dello spettacolo consistette nell'aver per primo (stante la natura frammentaria del precedente *Komedii Merime*) fornito un contesto unitario tra gli allievi diretti di Vachtangov e quelle nuove e nuovissime leve dello Studio che, non avendo partecipato se non talora in marginalissimi frangenti ai suoi capolavori scenici, avrebbero incarnato con Simonov gran parte della storia del futuro TIV nei decenni a venire.

Sempre nel 1924, in virtù della sua nuova qualifica registica, Simonov aveva anche cominciato a insegnare nell'Istituto teatrale attivo presso il GASiV,<sup>35</sup> accompa-

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/komediimerime>, cit.

<sup>33</sup> Andato in scena per la prima volta il 3 novembre (v. s.) 1839 al Bol'šoj teatr di Mosca come beneficiata della danzatrice Aleksandra Voronina-Ivanova, e pubblicato nel 1840 come «versione autorizzata» di *Le père de la débutante* di Emmanuel Théaulon de Lambert e Jean-François Bayard, il testo di Lenskij in realtà ne serbava solo le linee portanti, russificando l'ambiente e i personaggi e mirando a riprodurre la realtà del teatro provinciale russo, affatto dissimile da quella ritratta nell'originale francese.

<sup>34</sup> Già attore del Kamerny teatr (Teatro da Camera; KT) di Tairov (1917-1918) e dal 1919 attivo nella sezione circense del TEO, Boris Erdman fu esponente di punta degli artisti visivi aderenti all'«Ordine degli immaginisti», il noto movimento poetico fondato da Anatolij Mariengof, Vadim Šeršenevič e Sergej Esenin.

<sup>35</sup> Cfr. qui sopra, n. 8.

gnandone così sin dagli esordi la rapida ascesa nel ristretto novero delle massime strutture di formazione teatrale superiori del Paese, ove permane tuttora.

Alla fine dell'anno Simonov aveva dunque consolidato la sua funzione di fulcro dell'*ensemble* post-vachtangoviano, e al contempo intrapreso il suo cammino di regista e pedagogo. E se il 1924 era stato per lui l'anno della svolta, il 1926 sarebbe stato quello del definitivo decollo.

Fu allora che Simonov effettuò una delle rarissime sortite *extra moenia*, offrendo al «Komedija (byvšij Korš)» («Commedia [ex-K.]») <sup>36</sup> il suo primo cimento nella drammaturgia contemporanea: la *première* della «rassegna satirica» *Vokrug sveta na samogo sebja* (Il giro del mondo su se stesso), sorta di *vaudeville* neo-sovietico del giovane Vasilij Škvarkin, destinato ad affermarsi sul crinale dei decenni come uno dei fondatori della commedia neo-sovietica di lingua russa.

Poco dopo, toccò proprio a Simonov dirigere lo spettacolo con cui la scena vachtangoviana coronava il lungo cammino verso la propria emancipazione gestionale e autonomia produttiva, recando per la prima volta sulle locandine l'attuale dizione. Proseguendo la linea di repertorio dell'esordio, e ispirandosi altresì al trattamento che Lenskij aveva a suo tempo riservato alla commedia-*vaudeville* di Théaulon e Bayard, <sup>37</sup> per quel primo allestimento del TIV il regista volse il dramma romantico di Hugo *Marion Delorme* (1926) in una «commedia recitata da attori girovaghi» zigani, caratterizzata da una regia «scintillante e stilizzata» nonché «da un'esecuzione attoriale ironica», <sup>38</sup> ove il principio dell'atteggiamento verso l'*obraz* si rovesciava in rappresentazione «della straordinaria innaturalità della vita, mostrata dagli allievi di Vachtangov» – tra cui Oročko-Marion, Basov-Luigi XIII, Šichmatov-Didier, Kol'cov-de Villac, Mironov-L'Angely e Elena Men'šova-Rose – «applicando i procedimenti stessi del maestro». <sup>39</sup>

Come nella regia della *pièce* di Škvarkin, anche l'esordio di Simonov-attore nel repertorio contemporaneo avvenne sul terreno della satira. Ben più corrosivo era peraltro il Bulgakov di *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zojka), né meno tormentate furono le fortune sceniche della sua *première*, allestita al TIV da Popov il 28 ottobre 1926, rispetto al coevo *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin), l'adattamento scenico del romanzo *Belaja gvardija* (La Guardia bianca) presentato tre settimane prima al MCHAT. <sup>40</sup>

<sup>36</sup> Così era stato ribattezzato nel 1925 il glorioso Teatr Korša (Teatro Korš), già trasformato subito dopo l'Ottobre in Cooperativa attoriale. Fondato nel 1882, subito dopo l'abolizione del monopolio dei teatri imperiali ed erariali, da Fëdor Korš, massimo impresario moscovita del periodo prerivoluzionario, il «Komedija (byvšij Korš)» sarebbe stato definitivamente chiuso nel 1933, e i suoi locali affidati a una filiale del MCHAT, alla quale fu accorpata anche gran parte della sua *troupe*.

<sup>37</sup> Cfr. qui sopra, n. 33.

<sup>38</sup> ISDT, III, 110.

<sup>39</sup> Pavel Markov, *O teatre* [Sul teatro], 4 voll., Iskusstvo, Moskva 1974-1977; vol. II (*Teatral'nye portrety* [Ritratti teatrali]), p. 223.

<sup>40</sup> Malgrado il romanzo di Bulgakov avesse ricevuto il via libera dagli organismi della censura editoriale, la decisione del MCHAT di allestire *Dni Turbinych* destò grande turbamento all'interno del Glavrepertkom (sigla stante a designare il Sottocommissariato per il repertorio teatrale). Recentemente istituito presso il Narkompros in rinnovata continuità con l'analoga struttura governativa ecclesialzarista, questo epifenomeno della nascente iperfezione burocratica si trovava allora – come qualsiasi

Tratta dalla cronaca giudiziaria, la commedia presentava la vicenda della *nep-woman* Zoja, che sotto la copertura di un laboratorio di taglio e cucito aveva allestito un bordello, onde raccogliere fondi per emigrare. In quel lavoro il TIV ritrovò una grande carica creativa, saggiamente incanalata da Popov entro *mizansceny* entro cui gli attori erano perlopiù lasciati liberi di trovare le modalità più «festanti» della propria presenza scenica, ricorrendo all'improvvisazione. Ne sortì una «cacofonia della cospirazione»<sup>41</sup> ove tra lavoranti-prostitute, più o meno ignare avventrici,<sup>42</sup> loschi *nepmany* “mascherizzati” nel modo più ripugnante, cinesi impassibili di quando in quando zuccherati da sbuffi di cocaina, enormi coltelli e un trascurato cadavere, più che aggirarsi danzavano una loro guizzante sarabanda Mansurova-Zojka, Simonov nei panni del cugino Ametistov, affascinante avventuriero e allegro amministratore dell'impresa, la “stagista” Anna Vadimova di Oročko, e i capi dei suddetti narcocinesi (il Gan-Dza-Lin *alias* Gasoline di Tolčanov e il «perfido Che-Ru-Bim» *alias* Cherubino di Gorjunov), tutti opportunamente sorvegliati dalla Madame Ivanova di Elizaveta Alekseeva e dal presidente del comitato condominiale, l'Alliluja di Zachava, sbronzo persico e tangentario provetto.<sup>43</sup>

Viepiù esaltata dal successo clamoroso dello spettacolo, la creazione dell'Ametistov bulgakoviano costituì la prima autentica vetta attoriale di Simonov. Nello stesso autunno in cui la attinse, egli cominciò a lavorare all'organizzazione di un proprio Studio, coinvolgendo sin dai primi cicli informali di lezioni membri del TIV come il musicista Sizov e l'attore Iosif Rapoport, e di altri teatri, *in primis* Lobanov, e raccogliendovi gradualmente giovani leve provenienti da altre, eterogenee strutture didattiche.<sup>44</sup> Nel 1928 il Teatr-studija pod rukovodstvom R. N. Simonova (Teatro-Studio diretto da R. N. Simonov; TSS) si sarebbe affiancato alla

altra istituzione – a doversi confrontare con la piattaforma dell'opposizione di sinistra, che stava raggruppando una quota cospicua dei massimi dirigenti e dei quadri intermedi, conducendo la lotta interna al partito ad un'asprezza senza precedenti dai giorni della guerra civile. Dopo una lunga e accesa discussione, il capo di gabinetto rispose infine di rimettere la decisione a Lunačarskij, che – a sua volta timoroso di opposte strumentalizzazioni – dette il nulla osta per lo spettacolo solo alla vigilia della prima (5 ottobre 1926), riservando peraltro al MCHAT l'esclusiva scenica dell'adattamento, quasi a scongiurarne preventivamente ogni possibile virtù di contagio in quel delicato panorama politico-culturale (Cfr. IRSDT, I, 87-88).

<sup>41</sup> ISDT, III, 10.

<sup>42</sup> Queste e quelle impersonate, tra le altre, da Popova, Remizova, Vagrina e Marija Sinel'nikova.

<sup>43</sup> Cfr. *Ibidem.* e <http://www.vakhtangov.ru/shows/zoykinakv> (dal sito ufficiale del TIV). - Sulle travagliate vicende dello spettacolo, stretto tra l'entusiasmo del pubblico, la freddezza infastidita dell'autore, l'accanimento censorio di tal Fëdor Raskol'nikov, capo del Glavreperkom, e le ondivaghe reazioni delle autorità superiori, torneremo in dettaglio nell'*obraz* dedicato a Popov.

<sup>44</sup> Principalmente neolaureati del GITIS (allora denominato CTTI, sigla per Central'nyj tekhnikum teatral'nogo iskusstva, ovvero Politecnico Centrale d'Arte Teatrale) e allievi dello Studio Šaljapin edella Sinaja ptica (L'uccellino azzurro). In un periodo successivo (1934) sarebbe confluita nella struttura di Simonov anche una parte della *troupe* del Baumanskij teatr rabočich rebjat (Teatro Bauman dei Figli di Operai), nucleo originario del futuro Central'nyj detskij teatr (Teatro Centrale per l'Infanzia; CDT; ovvero l'attuale Rossijskij akademičeskij molodëžnyj teatr [Teatro Accademico Giovanile Russo; RAMT]), struttura che, come ci accadrà di rilevare nei nostri profili successivi, avrebbe svolto un ruolo cruciale nella preparazione di quel «rinascimento scenico-drammatico» post-bellico, del quale abbiamo enucleato le tappe principali trattando di Zavadskij (Cfr. Ob1, 81, n. 49).

parallela struttura di Zavadskij<sup>45</sup> nell'opera di diffusione del verbo vachtangoviano,<sup>46</sup> costituendo perquasi un decennio il fulcro dell'intensa opera pedagogica del suo fondatore.<sup>47</sup>

Nel frattempo, il sanguigno Ščekotav di Zachava, lo Rževskij di Šichmatov, il Mgulin di Rapoport e la Chimera di Sinel'nikova animarono *Na krovi* (Nel sangue, 1928), firmato al TIV da Simonov e Pavel Antokol'skij,<sup>48</sup> il quale aveva adattato l'omonimo romanzo d'avventura che, in pieno spirito tardo-NEPiano, l'ex-militante rivoluzionario Sergej Mstislavskij aveva dedicato agli eventi storici a cui aveva preso parte durante la rivoluzione russa del 1905, e che avevano portato alla disfatta l'ala terrorista dei socialisti rivoluzionari.<sup>49</sup>

Il 6 novembre 1928 Simonov inaugurò il TSS dirigendo una propria versione scenica del «romanzo parodistico»<sup>50</sup> *Krasavica s ostrova Ljulju* (La bella dell'isola Ljul'), appena pubblicato sotto lo pseudonimo di P'er Djum'el' da Sergej Zajackij, allora consorte letterario di Bulgakov e Leonid Leonov. Simonov ridusse a una successione di danze e pantomime le mirabolanti avventure, tra naufragi, cannibali e maremoti, di una combriccola di giovanotti parigini che, avendo visto in un film una fascinosa fanciulla, s'imbarcano alla ricerca dell'isola remota ov'ella dimora nella finzione cinematografica, salvo scoprire, dopo aver fatto il giro del mondo, che l'interprete del film è una portinaia del quartiere dove abitano. Lo spettacolo, completamente autofinanziato,<sup>51</sup> incontrò buone critiche e successo di pubblico.<sup>52</sup>

<sup>45</sup> Aperta nel 1924 (allorché della compagine iniziale faceva parte anche Simonov con gli ex-compagni di università Astangov e Abdulov), la Studija Zavadskogo (Studio Zavadskij; SZ) nel 1927 aveva ricevuto la qualifica di ente produttivo e si era conseguentemente ridenominata Teatr-studija pod rukovodstvom Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Zavadskij; TSZ).

<sup>46</sup> Cfr. Ob1, 75-78.

<sup>47</sup> In applicazione delle direttive generali impartite da Stalin, Commissario alle nazionalità, nella capitale furono aperti in quel periodo una miriade di Studi teatrali rivolti alle diverse Repubbliche ed etnie del Paese. Simonov diresse allora a Mosca il 1°, 2° e 3° Studio armeno e, succedendo a Zachava (1930), lo Studio teatrale uzbeko (cfr. <http://www.vakhtangov.ru/persones/rnsimonov> [dal sito ufficiale del TIV]).

<sup>48</sup> Già autore del poemetto *Kot v sapogach* (Il gatto con gli stivali) che dieci anni prima Zavadskij aveva scelto per il proprio controverso esordio registico (cfr. Ob1, 72-73).

<sup>49</sup> Già esponente del Partito Socialista Rivoluzionario di Gor'kij, in qualità di Commissario del Soviet di Pietrogrado, Mstislavskij aveva proceduto all'arresto dello zar Nicola II nel febbraio 1917. In seguito si era dimesso dall'incarico di Custode della famiglia imperiale ed era stato tra i dirigenti della fazione del PSR favorevole al processo rivoluzionario avviato nell'Ottobre. Nel 1918 era stato membro della delegazione dei Soviet a Brest-Litovsk per le trattative che condussero all'uscita della Russia dalla prima guerra mondiale. Uscito dalla vita politica attiva sin dal 1921, Mstislavskij si era dedicato all'attività letteraria, già intrapresa anni prima con un'opera storica sulla Carboneria italiana. Per quanto non avesse mai preso la tessera del Partito bolscevico, nel 1938 Mstislavskij sarebbe stato incaricato di redigere la biografia ufficiale di Molotov, allora Presidente del consiglio dei commissari del popolo (ovvero Capo del governo), e di lì a poco Ministro degli esteri dell'URSS nonché numero due della nomenclatura del partito.

<sup>50</sup> Ovvero «romanzo da leggere per strada», come recava il sottotitolo del testo.

<sup>51</sup> Al TSS venne assegnato un edificio da ristrutturare sulla Bol'saja Dmitrovka. I lavori si protrassero a lungo, e solo il 20 novembre 1933 fu inaugurata la nuova sala, della capienza di circa 400 posti. Sino ad allora il TSS, privo di una propria sede, allestì i propri spettacoli in vari club di Mosca e dintorni, nella Casa della Cultura dell'Armenia Sovietica e nella sala riunioni dell'Accademia delle Scienze Artistiche, presso cui Simonov aveva organizzato un laboratorio teatrale sperimentale. Il 20

Nei nove anni successivi l'attività attoriale, registica, pedagogica e direttiva di Simonov s'intrecciò fittamente tra TIV, TSS e vari Studi nazionali.<sup>53</sup> Al TSS egli dapprima affiancò altri registi (rispettivamente Lobanov e Rapoport) nella produzione di un dittico del giovane Vladimir Deržavin:<sup>54</sup> in linea con la sterzata allora attuata nel repertorio dei teatri sovietici, *My dolžny chotet'* (Noi dobbiamo volere, 1930) e *Na linii ognja* (Sulla linea del fuoco, 1931) allontanarono bruscamente Simonov dai prediletti lidi della commedia portandolo sul terreno di quel «dramma senza soffitto»<sup>55</sup> che poco prima aveva prodotto un dissidio insanabile tra il TIV e Popov.<sup>56</sup>

Le generiche lodi e incoraggiamenti ricevuti da autorevoli critici come Viktor Ermans indussero Simonov ad affrontare da solo l'ulteriore cimento posto al TSS dalla giungla, per lui infida e fitta, dei generi neo-sovietici. Appigliandosi alla definizione di «commedia eroica» con cui Elena Tarvid aveva sottotitolato il proprio *Entuziasty* (Gli entusiasti, 1932), dedicato alla vita della gioventù operaia den-

aprile 1930 al TSS sarebbe stato conferito il titolo di «peredvižnyj» (= ambulante) con afferenza presso la Direzione delle Imprese Moscovite di Spettacolo, che assegnò ai membri più anziani del collettivo un modesto stipendio. Simonov avrebbe ricordato quanto «incredibilmente difficili» fossero stati i primi tre anni di vita del TSS (cfr. AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o R. N. Simonove* [R. S. L'eredità creativa. Saggi e memorie su R. N. Simonov], a cura di Natal'ja Litvinenko, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1981, *passim*).

<sup>52</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>53</sup> Frutto del lavoro presso questi ultimi fu una delle rare incursioni di Simonov nella drammaturgia classica patria, ovvero l'ostrovskijano *Dochodnoe mesto* (Un posto lucrativo) presentato nel 1929 all'Armjanskij teatr im. Sundukjana di Erevan (Teatro Armeno Sundukjan) con gli allievi dei suoi Studi armeni moscoviti.

<sup>54</sup> Poeta allora ventiduenne che di lì a poco Gor'kij, al suo ritorno in patria, avrebbe preso sotto la sua ala protettiva, e che in seguito si sarebbe conquistato la fama di sommo traduttore dei grandi classici della poesia persiana.

<sup>55</sup> La vittoria definitiva della linea staliniana del «socialismo in un solo Paese» nella lotta interna al partito aveva portato radicali mutamenti (piano quinquennale, campagna di elettrificazione e potenziamento dell'industria pesante, collettivizzazione forzata delle campagne) che si riflessero anche sul piano della politica culturale, chiamata a promuovere la «edificazione del socialismo» e aprendo così la strada alla proclamazione del «realismo socialista» come estetica di Stato (1932). In drammaturgia, sul crinale tra anni Venti e Trenta questo indirizzo portò alla ribalta due gruppi di autori, capeggiati da Aleksandr Afinogenov e Nikolaj Pogodin, alfieri rispettivamente del dramma «con soffitto» o «senza soffitto»: laddove il primo perorava le virtù artistiche e sociali di una trattazione psicologico-individuale della vita contemporanea, riallacciandosi discretamente al retaggio čechoviano, il secondo esaltava le potenzialità intrinseche a questa nuova tematica nella rappresentazione di rapporti umani incentrati sull'etica e sui luoghi della produzione collettivistica (cfr. anche Ob1, 79, n. 34).

<sup>56</sup> Come informava la «Literaturnaja gazeta» del 12 maggio 1930, i contrasti «artistico-ideologici» sorti con la *troupe* del TIV indussero il teatro a estromettere Popov dai propri ranghi alla vigilia della *première* di *Temp* (Al tempo), primo dramma della trilogia-principe del filone redatta da Pogodin appositamente per il regista della scena vachtangoviana. Popov si trasferì al Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione; TR), mentre il *Temp* del TIV andò comunque in scena l'11 novembre 1930, firmato da Basov, Mironov, Oročko e Ščukin. Sulla vicenda torneremo più in dettaglio nell'*obraz* dedicato a Popov.

tro e fuori dei luoghi di lavoro, il regista risolse allora di subordinare *mizansceny* «con» e «senza soffitto» ad un generale principio musicale.<sup>57</sup>

Analogo trattamento ricevette il più ambizioso *Machinal* della statunitense Sophie Treadwell, lavoro con cui Simonov (affiancato in regia dall'attore del TIV Aleksandr Gabovič) inaugurò il 20 novembre 1933 la sala del TSS. Qui furono i toni tardo-espressionistici del dramma ad essere stemperati (e fors'anche edulcorati) dal continuo ricorso a canzoni popolari americane, chiamate a dettare tempi e modalità delle presenze sceniche.<sup>58</sup> Ribattezzato per l'occasione *Ellen Džons* (Ellen Jones), dal nome della protagonista, lo spettacolo sostenne bene la concorrenza del contemporaneo allestimento del Kamernyj teatr (Teatro da Camera; KT) di Tairov, e la Jones di Ksenija Tarasova<sup>59</sup> si affiancò nei cartelloni moscoviti a quella della grande Alisa Koonen.

Con *Podnjataja celina* (Terre dissodate, 1934) Simonov tornò alle tematiche «edificatorie». Invero, il materiale offertogli dal romanzo di Michail Šolochov era di ben altro taglio e spessore rispetto ai lavori di Deržavin e Tarvid. Con la pubblicazione dei primi tre tomi di *Tichij Don* (Il placido Don) il giovane scrittore, e futuro premio Nobel, aveva già acquistato fama mondiale, e l'opportunità di allestire per primo un adattamento della sua nuova, ingente fatica narrativa fu colta come un'occasione unica per consolidare il prestigio ormai acquisito dal TSS, e al contempo riallineare le ricerche estetiche in una direzione meno problematica rispetto ad altre recenti produzioni.<sup>60</sup> Simonov impegnò pertanto tutte le risorse attoriali del suo teatro-studio allo scopo di fornire un quadro esaustivo e dettagliato dell'epopea della collettivizzazione rurale cui il romanzo era dedicato, rinunciando alle consuete diluizioni di genere e mutuando i consolidati procedimenti popoviani: in ispecie, l'estrema articolazione delle scene di massa, con cui sopperire alle dimensioni limitate della volumetria messa a disposizione dal nuovo edificio.<sup>61</sup> In prospettiva storica, quel *Podnjataja celina* avrebbe segnato l'inizio di una tradizione scenica ridotta ma qualitativamente assai elevata, culminata in epoca post-staliniana con gli allestimenti dello stesso Popov, di Boris Ravenskich e di Georgij Tovstonogov.<sup>62</sup>

Nel successivo *Sem'ja Volkovyč* (La famiglia Volkov, 1935), dramma «con soffitto» di Aleksandr Davurin, fu lodata la maturità dell'*ensemble* del TSS, peraltro condotta da Simonov «sul piano della modellatura di semplici *obrazy* naturali», tale da porre in rilievo una prerogativa percepita come insolita da una cultura teatrale avvezza all'egemonia incontrastata di quello che da noi si è soliti definire «teatro di

<sup>57</sup> Cfr. AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie...*, cit. Nel 1934 Simonov trasse da *Entuziasty* la sceneggiatura del film *Vesennye dni* (Giorni di primavera), la sua unica regia cinematografica, ov'egli interpretò anche la parte del protagonista.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, p. 446.

<sup>59</sup> Tra le prime allieve di Simonov, dopo lo scioglimento del TSS Ksenija Tarasova avrebbe trascorso tutta la propria onorata carriera al Malyj, conquistando anche una discreta popolarità cinematografica.

<sup>60</sup> Segnatamente, quelle firmate da Lobanov, di cui diremo nelle prossime pagine.

<sup>61</sup> Cfr. ISDT, IV, 61.

<sup>62</sup> Questi ultimi, peraltro, avrebbero potuto ormai inglobare anche il secondo tomo dell'opera, pubblicato solo nel 1959.

regia»: per dirla con gli accenti piacevolmente sorpresi dell'autorevole «Sovetskoe iskusstvo», «il lavoro pensoso del regista rende questo uno spettacolo precipuamente “attoriale”». <sup>63</sup> Dopo uno *Svidanie* (L'appuntamento, 1936), commedia di Konstantin Finn, in cui Simonov poté finalmente tornare al genere prediletto, il regista si accinse al compito, per lui più ingrato, di celebrare il centenario della morte di Puškin con un proprio adattamento del romanzo incompiuto *Dubrovskij* (D., 1937), i cui toni «romantico-elevati» gli risultarono particolarmente ostici. <sup>64</sup> Sul finire dello stesso 1937, allorché Simonov si apprestava a proporre *Bespridannica* (Senza dote), suo primo cimento ostrovskijano professionale, di cui erano già state completate le prove generali, il Comitato per gli affari delle arti del famigerato Platon Keržencev ordinò la chiusura del TSS e il suo accorpamento <sup>65</sup> al Teatr rabočej moloděži (Teatro della Gioventù operaia; TRAM) <sup>66</sup> di Mosca. <sup>67</sup> Più che per l'intrinseco valore delle sue regie (alternate, come vedremo, a quelle coeve realizzate per il TIV, beninteso d'impegno e portata ben diversi) la vicenda del TSS incise sulla formazione della personalità artistica di Simonov per il piglio e la modalità della sua direzione, segnati dall'assoluta priorità conferita al personale impegno pedagogico e dalla volontà, probabilmente ispirata a una sobria consapevolezza dei propri limiti, di valorizzare la propria struttura legandone le sorti a quelle di un talento registico più duttile e sicuro del proprio, o quanto meno ad esso complementare: tutti elementi che ritroveremo nel trentennio (specie il segmento post-bellico) in cui Simonov avrebbe guidato il TIV.

Così, i maggiori successi artistici vennero al TSS da quel Lobanov che già aveva diretto le matricole Simonov, Michail Astangov e Osip Abdulov negli spettacoli studenteschi del circolo universitario «Nauka i iskusstvo». Protagonista di uno dei

<sup>63</sup> David Tal'nikov, «*Sem'ja Volkovyč*» (La famiglia Volkov), in «Sovetskoe iskusstvo», 13 gennaio 1936.

<sup>64</sup> Cfr. ISDT, IV, 187.

<sup>65</sup> Oltre ai casi più noti del Teatr im. Mejerchol'da (Teatro Mejerchol'd; TIM) e del MCHAT-2, provvedimenti di chiusura e accorpamento colpirono, tra le strutture maggiori, anche i Teatri-Studio di Zavadskij (cfr. Ob1, 77) e Aleksej Dikij, lo Studio di Nikolaj Chmelëv, il Teatr-Studija im. Ermolovoj (Teatro-Studio Ermolova, presso cui aveva da poco intrapreso la sua carriera registica Marija

Knebel'), il moscovita Dramatičeskij teatr im. VCSPS (Teatro Drammatico del VCSPS, sigla stante a designare il Soviet Centrale delle Associazioni Professionali dell'URSS), diretto dallo stesso Dikij, nonché il Realističeskij teatr (Teatro Realistico; RT) di Nikolaj Ochlopkov.

<sup>66</sup> Il movimento dei TRAM era sorto sullo scorcio finale degli anni Venti come tentativo di “normalizzazione” dell'attività teatrale del Proletkul't. In una sorta di tardiva rivalsa, Keržencev, che del Proletkul't era stato il massimo teorico teatrale (cfr. Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, p. 72 e *passim*), approfittò dell'occasione per potenziarne la rete, e ordinò l'accorpamento ai TRAM di innumerevoli teatri e studi di tutto il Paese.

<sup>67</sup> Pochi mesi dopo, dalla fusione tra TSS e TRAM moscovita sarebbe sorto il Moskovskij teatr im. Leninskogo komsomola (Teatro della Gioventù Comunista Leniniana di Mosca; MTiLK), affidato alla direzione di Ivan Bersenev, Serafima Birman e Sof'ja Giacintova, tritico di comprovata fede stanislavskijana che sino a due anni prima aveva guidato il disciolto MCHAT-2, di cui il MTiLK divenne in pratica il prosecutore artistico. Nel dopoguerra il MTiLK sarebbe stato uno dei principali teatri drammatici moscoviti, posizione che detiene tuttora sotto la più snella denominazione storica di Lenkom, ricevuta nel 1990.

nostri prossimi profili, allorché ricontestualizzeremo queste sue prime regie con qualche maggior dettaglio, Lobanov trovò la sua precoce consacrazione proprio sull'angusta scena simonoviana.<sup>68</sup> Dopo avere debuttato al TSZ co-firmando con Zavaskij *Ein besserer Herr* (Un signore perbene, 1929) di Walter Hasenclever<sup>69</sup> e affiancato Simonov nel suddetto *My dolžny chotet'*, nella tarda primavera del 1931 Lobanov diresse in solitaria *Talanty i poklonniki* (Talent e ammiratori) di Ostrovskij, primo cimento classico del TSS. Scostandosi nettamente dalle recenti tradizioni, il regista tralasciò di attualizzare il testo – operazione che sin dal celeberrimo *Les* (La foresta, 1924) di Mejerchol'd era diventata pressoché obbligatoria e perlopiù stancamente routinaria per chiunque si accostasse ad Ostrovskij – e si concentrò piuttosto sull'individuazione di un comune registro «critico-grottesco» per tutti i personaggi, anche quelli tradizionalmente positivi, verso cui gli interpreti dovevano applicare il principio dell'«atteggiamento verso l'*obraz*»:<sup>70</sup> insomma, un'ambiziosa sintesi tra gli insegnamenti di *Erik XIV*<sup>71</sup> e quelli di *Principessa Turandot*, peraltro salutata da un enorme successo di critica, che pose all'istante il giovane collettivo all'attenzione del mondo teatrale moscovita. Nel 1933 il MCHAT avrebbe presentato un proprio *Talanty i poklonniki* firmato da Stanislavskij, ma cionostante lo spettacolo rimase in cartellone per tutto l'arco vitale del TSS, varcando la soglia delle mille repliche (il più delle volte andate esaurite), e segnando nel comune consenso storiografico il frutto artistico più alto maturato sulla scena simonoviana.

Per il collettivo del teatro la posizione attinta da Lobanov divenne ancor più manifesta allorché Simonov gli lasciò campo libero sul proprio terreno drammaturgico (e pedagogico)<sup>72</sup> prediletto, affidandogli la direzione del *pastiche* scenico *Vodevili epochi francuzkoj revoljucii* (Vaudeville dell'epoca della rivoluzione francese, 1932). Il compito, cui Simonov attribuiva molta importanza nella crescita della sua giovane *troupe*, fu assolto da Lobanov con disinvoltura, destoricizzando l'azione e spostandola su un piano intriso di spirito satirico ove gli eventi della Rivoluzione Francese, con l'ausilio di agili numeri di varietà e intermezzi, si mescevano con

<sup>68</sup> L'unico spettacolo del TSS che non recasse la firma isolata o congiunta di Simonov o Lobanov fu *Raskoldovannyj klad* (Il tesoro disincantato), commissionato nel settembre 1929 dall'Accademia delle Scienze Artistiche da cui ancora dipendeva il teatro-studio. Viktor Švemberg, membro dell'Accademia e specialista di teatro delle marionette, trasformò la commedia di Sergej Gorodeckij e Aleksandr Kondrat'ev in una sorta di tarda *agitka* volta a promuovere la sottoscrizione di prestiti allo Stato. (Su struttura e funzione delle *agitki* durante la guerra civile, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione...*, cit., pp. 70, 73-74 e *passim*).

<sup>69</sup> Cfr. Ob1, 76. Cogliamo l'occasione per precisare che lo spettacolo del TSZ fu reintonato *Kompass* (Compass [= Bussola, sia in tedesco che in russo]), dall'allegorico cognome dei consorti Harry e Lia, protagonisti della *pièce*.

<sup>70</sup> Cfr. ISDT, III, 154.

<sup>71</sup> L'altro capolavoro del furente Vachtangov post-Ottobresco, che aveva presentato il dramma di Strindberg al Primo Studio del MCHAT il 29 marzo 1921, con Michail Čechov nella parte dell'eponimo protagonista.

<sup>72</sup> Più volte Simonov avrebbe espresso la convinzione del ruolo basilare della commedia leggera musicale e danzata nella formazione del suo attore ideale, capace di «parlare dei grandi problemi con la lingua lieve del personaggio di un *vaudeville*» (AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie...*, cit.).

situazioni e personaggi volti a mettere in caricatura gli albori della società sovietico-NEPiana di un decennio prima.

Ben oltre si spinse Lobanov in *Višnëvyj sad* (Il giardino dei ciliegi, 1934). L'allestimento del TSS fu deliberatamente costruito come una farsa chiassosa, ove il proverbiale lirismo tragico del capolavoro čechoviano si convertiva in caleidoscopico e sinanche macchiettistico smascheramento dell'inconsistenza delle motivazioni dei personaggi, ricondotte – secondo principi bollati dalla storiografia sovietica con l'abusata formula del «sociologismo volgare» – ai loro concreti impulsi fisiologici ed economici.<sup>73</sup> In tale contesto, Lobanov seppe peraltro diversificare gli stili recitativi, riuscendo a guidare gli attori alla costruzione di *obrazy* nient'affatto privi di ambigua raffinatezza psicologica (l'Anja di Tarasova) o «toccante drammatismo» (il Gaev di Nikolaj Tolkačev, rudemente contrapposto allo «spelacchiato» Trofimov di Evgenij Zabijakin, che peraltro recitava ubriaco il celebre monologo sull'uomo e il lavoro a vantaggio dei camerieri di una trattoria).<sup>74</sup> Allorché ad avvicinarsi nella galleria dei nostri profili sarà la volta di Lobanov, diremo qualche parola ulteriore sui burrascosi strascichi di questo spettacolo čechoviano, che avrebbe attirato sul suo autore la durevole acrimonia di gran parte di molti tra coloro che tre anni prima avevano salutato con entusiasmo il suo *Talanty i poklonniki*. Nell'attuale contesto, basterà ricordare che Simonov, più volte stimolato a prendere le distanze dallo spettacolo, se ne assunse intiera la responsabilità, tornando nei decenni successivi a rivendicare «l'esattezza e la profondità» della lettura di Lobanov,<sup>75</sup> puntualmente stroncata da successive generazioni di storiografi teatrali ufficiali.

Né è da dimenticare che proprio in quel fatidico 1934 la cosiddetta «campagna anti-formalista» attinse un primo acme. Peraltro, come si è visto, nello stesso anno Simonov dette al TSS un *Podnjataja celina* assai più ligio all'invalso paradigma estetico del realismo socialista, il che valse probabilmente a smussare le punte più acuminata degli strali rivolti al proprio teatro-studio. In quella temperie, dopo alcune produzioni minori,<sup>76</sup> Lobanov avrebbe comunque segnato anche il tratto conclusivo della scena simonoviana, allorché, per l'immancabile tributo a Gor'kij, nume tutelare della nuova estetica scenico-drammatica, invece di volgersi alla sua produzione recente, ricorse con velata *vis* polemica – come peraltro Nikolaj

<sup>73</sup> Cfr. ISDT, IV, 77-78.

<sup>74</sup> IRSDT, I, 237.

<sup>75</sup> Cfr. AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie...*, cit.

<sup>76</sup> *Vsegda v pjat'* (Sempre alle cinque, 1936) da William Somerset Maugham, e *Muzykantskaja komanda* (La squadra dei musicisti, 1936), *pièce* per il pubblico giovanile pubblicata da Daniil Del', popolare pseudonimo dall'attore del TJUZ di Leningrado Leonid Ljubaševskij. Sotto l'etichetta di TJUZ (sigla per Teatr junogo zritelja o Teatr junych zritelej, ovvero Teatro/i del/i Giovane/i Spettatore/i) erano stati progressivamente istituzionalizzati a partire dagli anni Trenta vari collettivi di teatro per l'infanzia sorti sin dalla Guerra civile nelle principali città del Paese, estendendone la destinazione a un pubblico di adolescenti e giovani adulti. Analogamente ai Teatry dlja detej, ovvero Teatri per bambini (cfr. qui sopra, n. 44), alcuni TJUZ svolsero e continuano a svolgere – si pensi anche solo al TJUZ moscovita di Genrietta Janovskaja – una funzione centrale nella storia teatrale sovietica e post-sovietica, non di rado caratterizzata da produzioni di qualità decisamente esorbitante rispetto alla ristretta missione originaria.

Chmelëv e Marija Knebel' al rinnovato Teatr im. Ermolovoj (Teatro Ermolova; TIE) e Tairov al KT – al pre-rivoluzionario *Deti solnca* (I figli del sole), ultimo allestimento offerto dal TSS prima dell'abortito *Bespridannica* di Simonov e dell'accorpamento al TRAM moscovita.

Peraltro, fu proprio in parallelo all'intenso decennio di vita del TSS che la figura di Simonov s'impose al grande pubblico come imprescindibile cardine dello straordinario *ensemble* del TIV. Sorta con l'Ametistov bulgakoviano, qui la stella del Simonov attore non cessò di ascendere sino a tutto il periodo bellico, allorché vi sarebbe culminata, e intersecandosi più episodicamente con la cura degli allestimenti, che Simonov vi avrebbe intensificato solo in coincidenza con la chiusura del TSS, a ridosso della sua nomina a primo regista e direttore artistico della scena vachtangoviana.

Dopo aver duettato nei panni di Wurm con il von Walter di Tolčanov sull'etichetta della scena-78 giri predisposta da Nikolaj Akimov<sup>77</sup> per lo schilleriano *Kabale und Liebe* (Intrigo e amore, 1930) firmato da Antokol'skij, Basov e Zachava (né, per la gioia di Simonov, potevano mancare apposite romanze-Biedermeier composte da Sizov), e avere traslato con successo da Broadway una scanzonata *première* sovietica di *The Front Page* (1930) di Ben Hecht e Charles MacArthur,<sup>78</sup> Simonov prese parte così all'*Amleto*-scandalo che nel 1932 segnò il debutto registico dello stesso Akimov.<sup>79</sup>

Recando a soglie estreme il principio teorico vachtangoviano «dell'elemento ironico nell'arte teatrale» e quello tecnico dell'«atteggiamento verso l'*obraz*», e adeguatamente sorretto dalle musiche originali di Dmitrij Šostakovič, Akimov suggerì agli attori di recitare, invece dei personaggi, altrettanti «commedianti dell'epoca di Shakespeare che rappresentassero un *Amleto*, recependo e rendendo solo [...] le peripezie esteriori» della *pièce*, voltata in eccentrico canovaccio.<sup>80</sup> Ciascuno munito d'improbabili, lunghissimi e sgargianti mantelli che, nel gioco di ripide scale e piazzuole inclinate disposte sulla scena, parevano trasformare l'azione – quasi palinodia post-craighiana o frutto di un *wormhole* spazio-temporale che la recapitasse direttamente tra i cimenti amletici di Bene – in una sagra di festoni ambulanti, Gorjunov fece di Amleto uno «scaltrò intrigante» e «pingue ghiottone»,<sup>81</sup> degno compare di un'Ofelia cui Vagrina conferì «l'aspetto di una ragazzina dissoluta e alquanto alticcia»,<sup>82</sup> mentre, vittime dell'«uggiosa

<sup>77</sup> Anche il grande regista-scenografo sarà ineludibile oggetto di un prossimo profilo su queste pagine.

<sup>78</sup> Reintitolata per l'occasione *Sensacii!* (Fatti sensazionali!).

<sup>79</sup> Ufficialmente nel cartellone di *Amleto* Akimov presiedeva un «collettivo dell'allestimento» composto da Antokol'skij, Rapoport, Ščukin, Zachava e dallo stesso Simonov, ma di fatto la regia fu totalmente sua, e al suo unico nome viene ricondotta da tutta la storiografia teatrale russa, come peraltro, in via eccezionale, precisa e sottolineata lo stesso sito ufficiale del TIV (cfr. <http://www.vakhtangov.ru/history/followers>).

<sup>80</sup> ISDT, III, 149. – Si noteranno le assonanze con la *moralité légendaire* di Jules Laforgue *Hamlet ou Les suites de la piété filiale*, cui sarebbe ricorso Carmelo Bene per i suoi capolavori amletici; né ci è dato sapere se Akimov (magari indirizzato da Antokol'skij) si fosse riferito coscientemente a quella fonte.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> IRSDT, I, 238.

petulanza» loro ammannita dalla Gertrude primadonna di Oročko, Simonov e Ščukin trasformarono i propri Claudio e Polonio in guitteggianti «vili nevrastenici».<sup>83</sup>

Nel crescente profluvio di contumelie che, ammutolendo gli iniziali commenti entusiastici, sommerse lo spettacolo, spesso si udirono *a parte* laudativi per Simonov-Claudio, il che ovviamente, sommandosi alla definitiva affermazione del TSS, contribuì a rafforzare la sua posizione nel collettivo vachtangoviano. Così, dopo meno di un anno quell'*Amleto* fu sacrificato all'insorgente campagna anti-formalista,<sup>84</sup> e tra le nuove produzioni che gli subentrarono nel cartellone vi fu la nuova regia di Simonov. In *Intervencija* (L'intervento, 1933) il drammaturgo Lev Slavin aveva sperimentato una versione, per così dire, "brillante" del genere «eroico-rivoluzionario»,<sup>85</sup> applicandone i connotati strutturali alla situazione caotica e cosmopolita di Odessa nel 1919, allorché la città era stata occupata dalle truppe interventiste franco-senegalesi, poi rinforzate da reparti rumeni e greci.

Coadiuvato da Tolčanov, il regista ne approfittò per trarne un insieme di bozzetti esotico-avventurosi speziati dal fascino romantico del sottobosco malavitoso. In particolare, con procedimenti forse mutuati dal *Dibbuk* di Vachtangov, Simonov condusse gli attori alla creazione di *obrazy* incardinati entro nuclei di svariate gestualità etnico-popolari, e Rabinovič li collocò in accalcati *dehors* di bar e locali prospicienti un porto brulicante di vita, i cui eterogenei avventori il compositore Boris Asaf'ev provvide a irrorare con ilari sprazzi di *cakewalk* e *ragtime* che animavano all'occorrenza sciami di *entraineuse*, sciantose e danzatrici.<sup>86</sup> Tra i corifei di quel *cast*-caleidoscopio, insieme allo stesso Tolčanov e ai vari Mansurova, Oročko e Rapoport, spiccò Šuchmin, che pose allora un definitivo suggello alle sue già comprovate virtù di caratterista.<sup>87</sup>

In *Človečeskaja komedija* (La commedia umana, 1934), ove il poeta e drammaturgo Pavel Suchotin aveva ridotto per la scena alcune linee soggettistiche dello sterminato ciclo balzachiano, i registi Ščukin e Aleksandr Kozlovskij scelsero di affidare Rastignac e Lucien ad altrettante seconde file dell'orchestra vachtangoviana,<sup>88</sup> riservando Vautrin a Osval'd Glazunov e assegnando ai vari Oročko, Mansurova, Zachava e Simonov (che fu il Duca de Chaulieu) il compito di scolpire sullo sfondo incisive caratterizzazioni di nobili, notabili e potenti, novero entro cui si fece notare Vagrina, riconvertita dall' Ofelia «alquanto alticcia»

<sup>83</sup> ISDT, III, 149.

<sup>84</sup> Già nell'aprile 1932 la risoluzione del Comitato centrale del partito *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* (Sulla ristrutturazione delle organizzazioni artistico-letterarie) aveva condotto alla «liquidazione di numerosissimi gruppi, scuole e associazioni in tutti i campi artistici», gettando inoltre le prime fondamenta ideologiche della «lotta al formalismo in arte» (<http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.)

<sup>85</sup> Su alcuni tratti e allestimenti di questo genere scenico-drammatico, cfr. Ob1, 76-77 e n. 18. Per una succinta analisi dei contesti in cui esso sorse, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione...*, cit., pp. 126-131 e *passim*.

<sup>86</sup> Cfr. ISDT, IV, 108-110.

<sup>87</sup> Cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/intervencia> (dal sito ufficiale del TIV).

<sup>88</sup> Rispettivamente Vasilij Kuza e Dmitrij Dorlijak.

dell'*Amleto* di Akimov in «dolce contessina biondocrinita».<sup>89</sup> Impreziosito dalle musiche originali di Šostakovič, lo spettacolo fu tra le prime creste dell'ondata di adattamenti dalla grande narrativa occidentale (soprattutto francese) ottocentesca allestiti dai massimi teatri del Paese tra il 1934 e il 1938,<sup>90</sup> mirando ad ancorare la nuova estetica ufficiale ai capisaldi del realismo letterario. Di conseguenza, Rabinovič ripiegò stavolta su soluzioni naturalistiche congrue alla temperie anti-formalista, se pure non prive di una qualche *grandeur* timidamente convenzionalista (i «palchi teatrali in più ordini ricolmi di spettatori acclamanti») né di accenti cupi (le «case spettrali sorgenti nella nebbia tra gli spruzzi della Senna»<sup>91</sup>).

Sulla strada di Simonov si pose poi con esiti alterni l'includibile «dramma senza soffitto». Se come regista egli non seppe trarre granché dallo *Šljapa* (Il cappello, 1935) con cui Valerian Pletnëv, già direttore del Proletkul't fra 1921 e 1932, tentò di virare il genere in commedia, altra sostanza l'attore trovò nel nuovo cimento dell'alfiere indiscusso del genere, Nikolaj Pogodin, sul cui terreno drammaturgico si era peraltro già consumata la separazione tra il TIV e Popov.<sup>92</sup> Così, fu nei panni del protagonista di *Aristokraty* (Aristocratici, 1935) che Simonov raggiunse un primo vertice nella considerazione della critica contemporanea. Una volta di più, il consenso unanime con cui fu accolto il nuovo *obraz* simonoviano dev'essere letto alla luce di un acceso contesto polemico, entro cui il lavoro dell'attore seppe raggiungere un apprezzato punto di equilibrio.<sup>93</sup> Con questo dramma Pogodin aveva infatti acquisito al proprio genere d'elezione un nuovo filone tematico: quello della «rieducazione collettivista» negli istituti penali. Di quella realtà il drammaturgo aveva fornito una versione mediamente edulcorata, dipingendone i personaggi – peraltro prudentemente circoscritti al mondo della criminalità comune – con tinte romantiche di segno opposto, ed inserendone le vicende quotidiane in rassicuranti contesti umoristici, quand'anche intermessi da episodi dal patetismo straziante.

Qualche mese prima Nikolaj Ochlopkov aveva firmato al Realističeskij teatr (Teatro Realistico; RT) la prima di *Aristokraty*, trasponendo il testo nelle forme di un aperto *divertissement* teatrale, basato su una recitazione buffonesca ispirata ai procedimenti della Commedia dell'Arte e – come vedremo meglio nel profilo che non mancheremo di dedicare all'allievo di Mejerchol'd – situato in uno spazio riorganizzato in ossequio a quei dettami marcatamente convenzionalistici che erano il suo marchio di fabbrica.<sup>94</sup> Subito dopo il TIV, in aperta polemica con la lettura di Ochlopkov, chiese a Pogodin di riscrivere *Aristokraty* smussandone i toni umoristici, e affidò a Zachava l'allestimento del testo così rivisto.<sup>95</sup>

<sup>89</sup> <http://www.vakhtangov.ru/shows/chelovecheskayakomedy> (pagina del sito ufficiale del TIV).

<sup>90</sup> In corrispondenza con il mutamento della politica estera sovietica, tesa ad affiancarsi alla Francia frontista come riferimento dell'incipiente resistenza al nazifascismo dilagante in Europa.

<sup>91</sup> ISDT, IV, 158.

<sup>92</sup> Cfr. qui sopra, n. 56.

<sup>93</sup> Cfr. Pavel Markov, *Pravda teatra* (La verità del teatro), Iskusstvo, Moskva 1965, pp. 486-489.

<sup>94</sup> Cfr. IRSDT, I, 208-209.

<sup>95</sup> Cfr. P. Markov, *Pravda teatra*, cit., p. 486.

Nel mesto concerto di «persone cupe e accigliate, inasprite»<sup>96</sup> che Vadim Ryndin, al suo esordio come scenografo del TIV dopo i trionfi conseguiti con Tairov al KT,<sup>97</sup> intruppò «su una lugubre terra raggelata» irta di «scogli austeri e altissimi pini» coronati dalla torretta di guardia del campo, il Capitan Kostja di Simonov svolgeva la sua parte solistica<sup>98</sup> «con discrezione e semplicità ščukiniana», sottolineandone «l'aspirazione nervosa ma illusoria a conservare la propria indipendenza, il proprio “prestigio”» di criminale.<sup>99</sup>

Dopo un *obraz* che ha lasciato tracce minori negli annali del teatro,<sup>100</sup> Simonov affiancò e superò il successo conseguito dal suo Capitan Kostja con il Benedetto creato per il *Much Ado About Nothing* con cui Zachava e Rapoport inaugurarono la stagione 1936/1937 del TIV. Tornare a Shakespeare dopo l'*Amleto* di Amikov, e perdipiù quando ormai si era messa in moto la nefasta opera “riorganizzatrice” di Keržencev, significava per il teatro muoversi sull'angusto crinale tra un'invereconda sconfessione del proprio recente retaggio e una temeraria ignoranza delle aspettative che le autorità nutrivano verso una delle scene-simbolo della grande cultura teatrale del Paese. Zachava e Rapoport non solo riuscirono a percor-

<sup>96</sup> IRSDT, I, 209. Oltre a Simonov, il *cast* comprendeva tra gli altri anche Alekseeva, Glazunov, Golovina, Kol'cov, Men'shova, Mironov, Popova e Šuchmin (cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/aristokraty> [dal sito ufficiale del TIV]).

<sup>97</sup> Segnatamente, l'allestimento della *Optimističeskaja tragedija* (Una tragedia ottimistica, 1933) di Vsevolod Višnevskij era allora considerato implicito standard di riferimento per chiunque volesse attingere al retaggio scenico convenzionalista senza infrangere l'ormai ineludibile etichetta estetica del realismo socialista.

<sup>98</sup> Contrapponendosi alla cosiddetta «struttura centrifuga» (ovvero, contraddistinta da una polifonia di personaggi) della drammaturgia pre-rivoluzionaria di Gor'kij, i nuovi lavori drammaturgici scritti dopo il suo ritorno in patria, e la sua conseguente canonizzazione a nume tutelare della nuova estetica letteraria, s'incentravano su una struttura «centripeta» (cioè imperniata su un unico protagonista) a cui Pogodin pensò bene di adeguare il rifacimento del suo *Aristokraty* per il TIV. Peraltro allorché lo stesso Zachava – come vedremo meglio nel profilo a lui dedicato – aveva allestito *Egor Bulyčov i drugie* (E. B. e gli altri, 1932), la prima delle nuove *pièce* «centripete» di Gor'kij, la critica più paludata, da sempre insofferente verso la prevalente lievità commedistica della scena vachtangoviana che era incarnata proprio da Simonov, aveva salutato con entusiasmo la nascita di un «secondo stile» del TIV. È proprio tra il cimento gor'kijano di Zachava e gli *Aristokraty* di Simonov che conviene probabilmente situare la nascita di un dualismo che, qualora semplicisticamente ricondotto a una mera dimensione personale, non solo risulterebbe sterile o fuorviante, ma impedirebbe di apprezzare e valutare, come cercheremo di fare nei prossimi *obrazy* simonoviani, i tormentosi e talora schizofrenici indirizzi di repertorio (non meno che i tentativi mai dismessi di sintesi scenica) perseguiti dal TIV nel ventennio successivo, sino al disgelo, nel quadro di equilibri politico-culturali non meno ondovaghi e precari, quand'anche segnati dalle varie fasi ed ondate del Terrore staliniano.

<sup>99</sup> IRSDT, I, 209.

<sup>100</sup> Il Jean di *Florisdorf* (F., 1936), dramma dedicato da Friedrich Wolf alla recente sanguinosa repressione dei moti operai a Vienna, ed allestito in prima mondiale al TIV da Antokol'skij e Remizova. Allo spettacolo presero parte tra gli altri anche Sinel'nikova e Zachava. Già autore di *pièce* su tematiche sociali di grande impatto provocatorio nella Germania di Weimar (ad esempio quel *Cyankali* [C.] che nel 1929 gli era valsa una settimana di carcere per aver trattato la tematica-tabù dell'aborto), Wolf nel 1921 aveva fondato a Stoccarda la compagnia di agit-prop «Spieltrupp Südwest». All'avvento di Hitler, Wolf era emigrato a Mosca, dove avrebbe pubblicato in tedesco le proprie opere sino alla fine della guerra.

rerlo indenni, ma colsero in quegli abissi circostanti una piccola perla che si aggiunse alla collana dei grandi allestimenti shakespeariani russi del decennio.<sup>101</sup>

Capeggiato da Simonov-Benedetto e Mansurova-Beatrice, l'*ensemble*<sup>102</sup> dette luogo a uno spettacolo che si dichiarava ispirato alla *Principessa Turandot* del Maestro, riprendendone invero – aldilà delle ovvie convenienze tattiche che spingevano il TIV a sottolineare la prestigiosa filiazione – alcune soluzioni stilistiche. Così, sull'assito libero della scena, incorniciato da Ryndin entro un leggiadro sistema tripartito di quinte e fondale, si svolgeva una «popolana buffoneria farsesca» strutturata secondo i criteri della «teatralità festante».<sup>103</sup> Le musiche di scena di Tichon Chrennikov, da cui furono tratte canzoni di enorme successo, contribuirono non poco alla durevole popolarità di quel *Molto rumore per nulla*, e gli *obrazy* creati da Simonov e Mansurova furono analizzati e studiati, ancor più che dalla critica teatrale, da intere generazioni di studenti di corsi e facoltà attoriali nelle massime istituzioni pedagogico-teatrali russe.<sup>104</sup>

Nonostante tutte le accortezze e i tatticismi, negli stessi mesi del 1937 in cui il TSS cadeva sotto la falce dei provvedimenti di Keržencev, anche il TIV fu sfiorato dal culminante sinibbio del Terrore staliniano, e come allora spesso accadde, secondo dinamiche apparentemente paradossali che non sempre gli storici, anche teatrali, hanno saputo palesare appieno, riscattandole da generalizzanti approssimazioni di comodo. Cercando di piegarsi al vento della repressione vieppiù poderoso, il 13 aprile il teatro presentò infatti la prima di *Bol'soj den'* (Il grande giorno), *pièce* di Vladimir Kiršon, «autore-funzionario»<sup>105</sup> tanto incistato nella nomenclatura staliniana<sup>106</sup> quanto affetto da un epigonismo ideologico e da un conservatorismo stilistico<sup>107</sup> che nemmeno i teatri maggiori avevano saputo riscattare.<sup>108</sup> Il successivo

<sup>101</sup> Cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione...*, cit., pp. 162-167.

<sup>102</sup> Che annoverava tra gli altri anche Kol'cov, Šuchmin e Vagrina.

<sup>103</sup> IRSDT, I, 243.

<sup>104</sup> Dopo la guerra Simonov e Mansurova furono rilevati nell'allestimento da una coppia destinata a gloria e influenza non certo minore: quella formata da Jurij Ljubimov e Julija Borisova.

<sup>105</sup> <http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.

<sup>106</sup> Sin dalla sua fondazione (1925) tra i massimi dirigenti della potente Rossijskaja associacija proletarskich pisatelej (Associazione degli scrittori proletari russi; RAPP), Kiršon era stato tra i più solleciti nello schierarsi contro la sinistra del partito nella lotta senza quartiere che aveva spianato la strada alla crescente egemonia di Stalin.

<sup>107</sup> La sua polemica «filoclassicistica» contro Višnevskij e Pogodin muoveva addirittura dalla rivendicazione della necessità di recuperare le unità pseudo-aristoteliche onde conferire «unità di classe [...] alla rappresentazione del proletariato in marcia verso l'edificazione del socialismo» (intervento cit. da Vol'fgang Kazak, *Leksikon russoj literatury XX veka* [Lessico della letteratura russa del XX secolo], RIK «Kul'tura», Moskva 1996, p. 200).

<sup>108</sup> Fu questo, ad esempio, il caso di *Rel'sy gudjat* (Fischiano le rotaie) che il mejerchol'diano Nikolaj Petrov, sul quale torneremo nella nostra serie di *obrazy*, allesti nel 1926 al Gosudarstvennyj akademičeskij teatr dramy (Teatro Statale Accademico del Drama; GosDrama), com'era stato ribattezzato dopo l'Ottobre l'Aleksandrinskij, la gloriosa scena imperiale pietroburghese (cfr. ISDT, III, 118); o ancor più clamorosamente di *Chleb* (Pane) testo concepito per spiegare e giustificare le deportazioni connesse alla politica di collettivizzazione forzata dell'economia rurale. Allestito nel 1931 da Il'ja Sudakov al MCHAT, e impreziosito da dignitosi lavori attoriali di allievi stanislavskijani di prima grandezza come Chmelëv, Boris Dobronravov e Michail Kedrov, *Chleb* tenne il cartellone del MCHAT solo per i pochi giorni necessari a tappare la stampa di recensioni che, liquidato lo

26 maggio Kiršon fu improvvisamente destituito dalle sue cariche, espulso dall'Unione degli scrittori e dal partito. Pochi giorni dopo sarebbe stato arrestato, e il 20 luglio 1938 fucilato. Ovviamente, lo spettacolo<sup>109</sup> fu prontamente stroncato e, nonostante il TIV risolvesse di toglierlo all'istante dal cartellone con tanto di pubblica autocritica, sulla stampa si aprì un subdolo dibattito sull'opportunità che un teatro tanto glorioso potesse ancora ricorrere all'«anacronistica» e «immatura» forma della direzione collettiva, incapace di conferirgli una linea culturale meno titubante ed ondivaga.<sup>110</sup>

Si aprì così nel TIV una fase di grave incertezza sui cui dettagli non abbiamo condotto ricerche sufficientemente accurate per poter esprimere, non che giudizi, mere ipotesi. Sta di fatto che, dopo la rimozione di Keržencev dalla direzione del Comitato per gli affari delle arti, avvenuta nell'aprile 1938, alcuni dei collettivi «riorganizzati» poterono godere di maggiore autonomia decisionale;<sup>111</sup> e che nell'estate 1939, per la prima volta dalla sua fondazione, il TIV avrebbe avuto un primo regista: per l'appunto, Simonov.

Passaggio probabilmente cruciale verso questa soluzione fu l'affidamento al futuro direttore dello spettacolo con cui il TIV, ancora nell'occhio del ciclone abbattutosi sul teatro con *Bol'soj den'*, assolse il delicatissimo compito di celebrare il ventennale dell'Ottobre. Il 7 novembre 1937 Simonov<sup>112</sup> presentò dunque *Čelovek s ruž'em* (L'uomo con il fucile), pièce con cui Pogodin inaugurava un genere che ha assunto una cospicua rilevanza nella storia dello spettacolo russo novecentesco, teatrale e tecnologico: quello della cosiddetta *Leniniana* o «Leniniade». Germinato dall'ormai esausto (e politicamente non più opportuno) dramma «eroico-rivoluzionario», il nuovo filone tematico era beninteso dedicato alla rappresentazione drammatica, scenica o filmica, di scorci della biografia di Lenin, di volta in volta proposti lungo tutta la gamma che porta dal documentale al «romanzato». Va da sé che gran parte di tali lavori, come le loro relative produzioni, sarebbero risultate affette da toni agiografici spesso debordanti il limite del grottesco involontario; né tuttavia mancarono (in teatro, sino agli anni Ottanta,<sup>113</sup> e

spettacolo in due righe, si profondevano in nauseabondi pistolotti sulla necessità dei «gravi cambiamenti strategici» adottati dagli organi amministrativi centrali e locali (ISDT, III, 13, 25).

<sup>109</sup> Firmato da Vasilij Kuza e Ščukin, e con la partecipazione, fra gli altri, dello stesso Ščukin e di Tolčanov, Šuchmin e Glazunov.

<sup>110</sup> <http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.

<sup>111</sup> Ad esempio, Ochlopkov e gran parte dell'*ensemble* del RT, già forzatamente accorpato al KT di Tairov, alle cui linee stilistiche erano evidentemente estranei, trovarono temporaneo e operoso rifugio proprio presso il TIV.

<sup>112</sup> Affiancato nominalmente in cabina di regia da Kuza, particolarmente bisognoso di redimersi dal peccato di avere apposto anche la propria modesta firma sul disgraziato spettacolo precedente. Almeno, è questa l'impressione che si ricava dalla notizia del sito del TIV, secondo cui «l'infaticabile Kuza si barricò in ufficio con Pogodin e gli stette letteralmente addosso «col bastone» esigendo che finisse in tempo» la pièce per poterla presentare alla faticosa scadenza:

<http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.

<sup>113</sup> Ad esempio, il *Tak pobedim!* (Così vinceremo!, 1981) di Michail Šatrov presentato al MCHAT da Oleg Efremov. Sulle vicende tormentate (e a tratti esilaranti) di questa produzione si veda la testimonianza di prima mano (l'autore, nonché insigne teatrologo, collaborò con Šatrov a una revisione del testo successiva a una prima bocciatura dell'allestimento) offerta da Anatolij Smeljanskij,

sullo schermo ancora nel nuovo millennio)<sup>114</sup> lavori di sicuro pregio e interesse sul piano strutturale ed emotivo, talora per virtù intrinseche, più sovente per il trattamento loro riservato sulla scena o sul set.<sup>115</sup>

*Čelovek s ruž'em*, e la sua *première* simonoviana, possono fregiarsi entrambe di alcuni di questi meriti. Rinunciando a proporre un mero collage delle miriadi di documenti e discorsi mandati a memoria da generazioni di sovietici sin dai banchi delle elementari, Pogodin limitò l'attività scenica di Lenin ad alcune scene ravvivate da rapidi scambi di battute, storicamente plausibili ma relativamente anti-retoriche, con il protagonista eponimo della *pièce*, il soldato-contadino Ivan Šadrin, ovvero l'«uomo con il fucile» che – di guardia presso le stanze dello Smol'nyj adibite dagli insorti a sede del governo rivoluzionario durante i primi giorni dell'Ottobre – va acquisendo coscienza della portata degli eventi in corso. Dal canto suo, Simonov affidò a Vladimir Dmitriev, sobrio impaginatore degli spettacoli “realistici” del MCHAT, il compito di riprodurre in modo accurato ma non ridondante il contrasto tra le linee classicheggianti dell'edificio, irradiate da un lungo corridoio perpendicolare alla ribalta, che conduceva ai locali del governo, e il subbuglio di uomini e masserizie in cui le circostanze storiche lo avevano trasformato nei giorni rievocati dalla *pièce*.

Questa soluzione scenografica risultò massimamente funzionale alla scansione dinamica dell'azione, affatto implicita nella staticità tutta dialogica del testo, che l'*ensemble* guidato da Simonov (il quale si riservò l'arduo compito di interpretare Stalin)<sup>116</sup> articolò ulteriormente in una serie di minute caratterizzazioni: il piano della ribalta era infatti abitato o percorso in ogni direzione da una folla caotica di civili, telegrafisti, marinai e soldati, impersonati tra gli altri da Glazunov, Gorjunov, Kol'cov e Šuchmin,<sup>117</sup> nonché da un nugolo di studenti dell'Istituto Teatrale del TIV, ivi compreso il ventenne Jurij Ljubimov.<sup>118</sup> Da questa massa,

*Predlagaemye obščastatel'stva. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* (Le circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo), Artist. Rezissër. Teatr, Moskva 1999, pp. 118-123.

<sup>114</sup> Si pensi anche solo al film di Aleksandr Sokurov *Telec* (Toro), uscito nelle sale cinematografiche russe il 24 febbraio 2001.

<sup>115</sup> La relativa fortuna e pregnanza del genere può essere spiegata anche da quello che a uno sguardo superficiale può sembrare il suo limite più macroscopico: l'intangibilità critica della figura di Lenin, unico collante mitologico delle varie fasi storiche attraversate dall'URSS, avrebbe così sortito l'effetto apparentemente paradossale (né ancora del tutto esaurito) di ricondurre ad improbabile linearità le svolte più radicali nella storia del Paese. Per dirla con la formulazione un po' schematica ma efficace di Smeljanskij, «nell'arte sovietica della fine degli anni Trenta Lenin era stato la giustificazione del terrore. Il Lenin della metà degli anni Cinquanta fu la giustificazione del corso antistalinista. Il Lenin dell'inizio degli Ottanta, un tentativo di parlare dello stato di quel regime che da Lenin traeva la propria genealogia» (A. Smeljanskij, *Predlagaemye obščastatel'stva...*, cit., pp. 118-119).

<sup>116</sup> Compito reso ancor più delicato e ingrato dall'autore, che con scelta anodina aveva restituito il personaggio al suo sfondo storico appropriato, salvo esaltarne il ruolo in rare scene di contorno.

<sup>117</sup> Alekseeva interpretò invece la moglie del protagonista.

<sup>118</sup> Nel 1936, dopo la chiusura del MCHAT-2, presso il cui Studio era iscritto, Ljubimov era passato al Teatral'noe učilišče (Istituto Teatrale) del TIV per laurearvi poco prima che nel 1939, alla morte di Ščukin, fosse intitolato al nome del grande allievo di Vachtangov (cfr. qui sopra, n. 8). Come studente, Ljubimov aveva preso parte in ruoli episodici alle repliche di *Principessa Turandot* e *Much Ado*

posto a guardia dell'imbocco che conduceva alla sala dove si riuniva il governo rivoluzionario, il «balbuziente» Šadrin di Tolčanov si allontanava per farsi incontro a Lenin che discendeva il corridoio, e dare inizio all'azione chiedendogli: «St-ti-matissimo, sa mi-mica dov'è che ci s-s-arebbe un p-po' di tè?».<sup>119</sup> Ovviamente, il Lenin di Ščukin,<sup>120</sup> che nella manciata di mesi residui della propria esistenza prevalse su Maksim Štrauch<sup>121</sup> come interprete d'elezione del personaggio, dovette «aspettare qualche minuto per rispondere, lasciando che si placasse l'ovazione della sala» alla sua iconica comparsa.<sup>122</sup>

Di gran lunga il più riuscito di quella prima ondata della «Leniniade»,<sup>123</sup> lo spettacolo di Simonov fu tra i più fortunati del TIV,<sup>124</sup> e valse a conferire dignità artistica al genere. Viceversa, scarsissime tracce lasciò negli annali del teatro il successivo *Šel soldat s fronta* (Tornava il soldato dal fronte, 1938), adattamento dal racconto di Valentin Kataev *Ja, syn trudovogo naroda...* (Io, figlio del popolo lavoratore...) che Simonov diresse stemperando sulle sue lievi corde registiche i toni tragici della vicenda, ambientata in un villaggio ucraino durante la guerra civile.

A quello stesso 1938 risale anche la prima incursione di Simonov nella regia musicale, allorché fu invitato dal Bol'šoj ad allestire la popolare opera lirica di Zakaria Paliashvili<sup>125</sup> *Abessalom i Eteri* (Absalom ed Eteri), ove in accordo al titolo temi biblici s'intrecciano con figure dell'epos alto-medioevale georgiano.

La firma di Simonov sarebbe poi comparsa fra quelle di Mironov e Zachava sulle locandine di *Put' k pobedi* (Il cammino verso la vittoria, 1939), dramma iperagiografico ove Aleksej N. Tolstoj celebrava le gesta di Stalin sul fronte meridionale della guerra civile. Più che gli esiti dell'allestimento, le cronache posteriori registrano soprattutto l'epica festa campestre organizzata dal teatro nella tarda primavera precedente, onde convincere il celebre autore a concedergli l'agognata *première*.<sup>126</sup>

*About Nothing*. Il Primo telegrafista di *Čelovek s ruž'em* fu la prima creazione professionale del futuro maestro e fondatore del Taganka.

<sup>119</sup> Cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/cheloveksruij> (dal sito ufficiale del TIV).

<sup>120</sup> Il grande attore del TIV impersonò il Capo rivoluzionario anche nel parallelo, celebre *Lenin v Oktjabre* (Lenin in Ottobre) con cui Michail Romm, la stessa sera della prima di *Čelovek s ruž'em*, inaugurò la «Leniniade» nelle sale cinematografiche.

<sup>121</sup> Diretto quella sera stessa da Petrov al TR nella *première* di un altro segmento inaugurale della «Leniniade», l'assai meno fortunato *Pravda* (La verità) di Aleksandr Kornejčuk, già tra i massimi esponenti della drammaturgia «eroico-rivoluzionaria».

<sup>122</sup> <http://www.vakhtangov.ru/shows/cheloveksruij>, cit.

<sup>123</sup> Cfr. ISDT, IV, 125-128.

<sup>124</sup> *Čelovek s ruž'em* fu ripreso ancora nel 1970, allorché a Ščukin e Tolčanov subentrarono degnamente Nikolaj Ul'janov e Nikolaj Gricenko.

<sup>125</sup> Riportiamo il nome del compositore secondo la romanizzazione ufficiale adottata nel 2002 dall'Accademia Georgiana delle Scienze. La traslitterazione dal cirillico produrrebbe invece Zacharij Palilašvili.

<sup>126</sup> Né si sa quanto l'esito inatteso di quel picnic domenicale abbia influito sulla sua prolungata titubanza, almeno stando alla testimonianza di Jurij B. Elagin, come riferita da A. B. Kozlov, *A. N. Tolstoj bez motora* (A. N. T. senza motore), in «Rybinskaja nedelja», n. 30 (156), 3 agosto 2011. Richiamata infatti l'intera compagnia dal *dom otdyča* del teatro, la residenza in cui gli attori stavano

Sarebbe stato quello lo spettacolo conclusivo dell'ultima stagione del TIV pre-simonoviano. Nell'autunno del 1939, per la prima volta dalla morte del Maestro, la prestigiosa scena moscovita avrebbe avuto un primo regista, che due anni dopo avrebbe assunto anche la direzione artistica del teatro. Nel prossimo *obraz* ricostruiremo il tratto iniziale trascorso da Simonov alla guida del TIV, in coincidenza con la residua traiettoria del suo arco vitale. Vedremo così come a cavallo del secondo conflitto mondiale – in un ennesimo, paradossale intreccio fra la Storia e la cultura teatrale russa – l'acme della carriera artistica di Simonov si sarebbe sovrapposto all'*imum coeli* delle sorti belliche del suo Paese.

trascorrendo un periodo di vacanze vicino alle rive del fiume Pachra, i dirigenti del TIV si armarono di barche, «caviale, porchette, storioni in gelatina, funghi marinati, prosciutto, galletti alla georgiana e quindici litri di vodka». Gli attori più prestanti furono messi alla voga, e alle attrici più giovani e belle fu affidato il ruolo di danzatrici e cantanti. Al loro arrivo «su una lussuosa ZIS-101», Tolstoj e consorte furono «salutati da una salva di fucili di caccia», e lo scrittore ben presto si mise alla testa degli *stopki*, i brindisi accompagnati dal rituale sacrificio del bicchiere, «reso peraltro problematico dagli strati di cuscini» con cui si era provveduto a foderare il fondo del barcone principale riservato all'ospite. Scesi a riva, in un crescendo di polke e romanze zingane, «la situazione ad un tratto si complicò», ed allorché «Aleksej piombò su un cuscino e si addormentò profondamente», la «piega inattesa» assunta dagli eventi indusse «vogatori e ballerine, che quanto a *stopki* non erano certo rimasti indietro a Tolstoj, a guardarsi gli uni le altre con sommo interesse e formare coppie che, nonostante le suppliche e le minacce degli amministratori del teatro», decisero di autoreintegrarsi nei propri diritti di lavoratori strappati alla giornata festiva, «avviandosi per il bosco verso l'albergo».

Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodi



Simonov negli anni Venti



Il Terzo Studio del MCHAT (1921)



Simonov nel 1939



*La Carrosse du Saint-Sacrement* (da *Komedii Merime* [Commedie di Mérimée]),  
regia di Alek (1924)



*Amleto*, regia di Nikolaj Akimov - Ruben Simonov è Claudio (1932)

Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodi



Cecilia Mansurova in *Molto rumore per nulla*,  
regia di B. Zachava e I. Rapoport (1936)



Simonov come Ruben nello stesso spettacolo



*Lev Gurič Synskin* nella versione del Teatro Studio



*Intervencija* (L'intervento, 1933)



*Čelovek Ružem* (1937): Ščekin è Lenin

## Tempo e teatralità nei film a soggetto teatrale

*Sandra Pietrini*

Nel corso degli ultimi decenni, l'interazione fra teatro e cinema è stata oggetto di vari studi. Sebbene questo nuovo approccio teorico abbia prodotto risultati di rilievo, c'è un ambito specifico in cui la relazione fra le due arti e i due linguaggi non è stata particolarmente indagata: i film sul teatro, un tema che meriterebbe molta più attenzione di quanta non ne abbia finora ricevuta.

I film che hanno per tema il mondo delle scene sono numerosi ed eterogenei.<sup>1</sup> Il primo esempio di questo genere è *A Drunkard's Reformation* (1909) di David W. Griffith, un cortometraggio in cui un uomo dedito al bere si reca a teatro con suo figlio e assiste a una pièce sui danni dell'alcolismo. In effetti, dal punto di vista tematico il cinema incontra il mondo delle scene fin dalla sua origine, poiché i primi cortometraggi girati da Edison negli Stati Uniti mostravano acrobati, clown e mimi, spesso gli stessi che si esibivano nelle sale del varietà e nei caffè-concerto. In questo articolo cercherò di affrontare alcune questioni che riguardano la visione negativa o positiva del teatro. Limiterò la mia analisi ad alcuni esempi tratti da un ambito molto eterogeneo, ma mi concentrerò in particolare sul concetto di teatralità in rapporto alla circolarità del tempo, contrapposta al flusso dell'esistenza.

Come premessa alle interpolazioni fra cinema e teatro, è necessario prendere in considerazione il concetto di teatralità, intesa come qualità da applicare ai film. In generale, all'idea della teatralità come un linguaggio innaturale e artificioso si affianca il mito della trasparenza del cinema, che si situa al di là di ogni considerazione del carattere inevitabilmente artificiale del linguaggio filmico. Ma da dove deriva questa idea comune? Forse con l'avvento del cinema il teatro ha perduto la sua relazione con i sogni e l'immaginario? Se analizziamo i film sul teatro, ci accorgiamo subito che la teatralità è stata spesso usata per suggerire un'immagine ben definita e persino pregiudiziale del teatro e degli attori, fondata sui concetti di duplicità, falsità ed enfasi retorica. La pervasività dell'immaginario legato al teatro è spesso utilizzata dal cinema per indurre a riflessioni metalinguistiche, ma la diffusione di un linguaggio non più legato al tempo e allo spazio della realtà ha rigettato il teatro in un ambito convenzionale. La teatralità può essere una grande risorsa (come in *To Be or Not To Be* di Ernst Lubitsch e nella *Carrosse d'or* di Jean Renoir), così come un percorso di tragica circolarità (come in *O' thiasos* di Anghelopoulos o in film che illustrano il declino di un artista, come *All About Eve* di Mankiewicz). Mentre il teatro sta alla base della struttura essenziale della *rappresentazione*, il cinema rielabora il concetto stesso di teatralità, facendolo implodere. In altri termini, l'arte del cinema ha profondamente trasformato il concetto

<sup>1</sup> Vd. i saggi contenuti nel volume *Le théâtre à l'écran*, «CinémAction», 93, 1999 e S. Pietrini, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni 2007.

di teatralità, mutuandolo dall'idea di spettacolo ma rigettando sul palcoscenico la natura fittizia della rappresentazione.

Mediante alcuni esempi tratti da una grande varietà di film sul teatro, questo articolo intende illustrare il concetto del tempo in due diverse accezioni: da un lato come tema che rinvia al trascorrere delle generazioni, dall'altro come manipolazione di una storia. Apparentemente, il tema dell'invecchiamento degli attori non ha molto a che vedere con la diacronia dell'intreccio. E tuttavia, come cercherò di dimostrare, queste due diverse prospettive possono intrecciarsi e sovrapporsi, suggerendo particolari concezioni del teatro e della teatralità. Partirò da alcune riflessioni sulle caratteristiche comuni su cui si fonda l'assimilazione fra le due forme artistiche. L'affinità fra teatro e cinema è innanzitutto basata sul concetto di *rappresentazione dinamica*, che a sua volta costituisce il fondamento su cui si sviluppa l'idea di teatralità. Rappresentare significa in primo luogo stare per qualcosa d'altro (interpretare un personaggio per l'attore, richiamare un ambiente per la messa in scena), ma anche rendere visibile e manifesto un dato sensibile, legato appunto alla funzione del vedere, allo sguardo. Di fatto, il concetto di rappresentazione deriva dal modello primigenio del teatro, le cui forme espressive vengono ereditate dal cinema. Com'è noto, l'arte del cinema abbandonò ben presto l'originaria vocazione a manipolare gli oggetti per creare un mondo magico e fantastico, passando così dall'approccio di Méliès a quello più realistico di Lumière. Nonostante la precoce invenzione del montaggio, l'arte del cinema sembra aver mantenuto l'idea di riproduzione di un pezzo (addirittura casuale) di realtà. Il mito della trasparenza ha dunque prevalso al di là della struttura narrativa dei film, contrapponendosi virtualmente al concetto di teatralità come una dimensione fittizia.

Ma quali sono i segni della teatralità nel cinema? La prima comparsa del termine in questo ambito si può far risalire al 1951, in un articolo di André Bazin sulle trasposizioni cinematografiche di opere teatrali ("teatro filmato").<sup>2</sup> Al di fuori di questo contesto specifico, la teatralità è sempre stata vista come una caratteristica negativa, che implica una distanza dalla vita quotidiana, una certa indulgenza a gesti e atteggiamenti retorici, una prevalenza dell'affettazione sulla naturalezza. Ci si potrebbe però domandare perché le cose stanno in questi termini. Se Erving Goffman interpreta la comunicazione sociale e interpersonale come una rappresentazione continua di sé,<sup>3</sup> Nikolaj Evreinov individuava delle forme di teatralità persino nel regno animale, e tanto più nelle manifestazioni dell'uomo.<sup>4</sup> La teatralità sul palcoscenico sarebbe dunque una semplice estensione e accentuazione di quella della realtà, sebbene riproposta secondo codici più o meno convenzionali. Considero

<sup>2</sup> A. Bazin, *Théâtre et cinéma* (1951), trad. it. di A. Apra, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1979, pp. 142-190. Cfr. J. Araszkievicz, *La genèse de la théâtralité*, in *Cinéma et théâtralité*, a c. di Ch. Hamon-Sirejols, J. Gerstenkorn, A. Gardies, Aléas, Lyon 1994, pp. 21-27.

<sup>3</sup> E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Penguin, London 1990.

<sup>4</sup> N. Evreinov, *Teatr dlja sebja* (1915-1917). Sul concetto di teatralità vd. anche E. Burns, *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Longman, London 1972 e *European Theatre Iconography*, a c. di Ch. Balme, R. Erenstein, C. Molinari, Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), Bulzoni, Roma 2002.

rata da questo punto di vista, l'attribuzione di un carattere artificiale alla teatralità sembra tuttavia una sorta di paradosso. E tuttavia, su questo presupposto si fondano la maggior parte delle nostre idee e percezioni sul linguaggio del cinema.

Un'eccezione a questo luogo comune si può ravvisare in un film molto originale di Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till (Vanità e affanni, 1997)*, il cui titolo trae ispirazione dal celebre monologo di *Macbeth* (V, 4).<sup>5</sup> Bergman non intende illustrare la natura effimera del teatro, ma sottolineare il suo carattere di struttura fondante dell'immaginario. Lo stratagemma di Carl, che cerca di girare il primo film sonoro ricorrendo ad attori che pronunciano le battute nascosti dietro allo schermo, fallisce miseramente a causa di un blackout. Ma proprio questo intoppo consente all'istinto teatrale di emergere e trionfare. Mentre la scatola delle meraviglie del cinema rivela i propri rudimentali e inefficaci congegni, la magia del teatro viene riscoperta attraverso la partecipazione umana all'evento. La proposta di continuare la rappresentazione in un modo più tradizionale viene fatta mentre attori e spettatori stanno prendendo il tè e conversando, seduti per terra in circolo. Se il teatro è un'arte del passato, è tuttavia qualcosa di umanamente vitale, mentre il cinema richiama la freddezza e la perfezione dei meccanismi di una realtà che può essere modificata dalle macchine.<sup>6</sup> Riaffermando l'omologia di segni fra teatro e cinema, Bergman capovolge il rapporto tradizionale che lega le due arti e mostra la performance teatrale come un'attività più naturale ed empatica, fondata sulla complicità e sull'inventiva. Il potere del teatro risiede nella partecipazione e nella presenza reale, nella condivisione di uno stesso livello di realtà. Attraverso una visione originale della questione, Bergman si discosta dal luogo comune che associa teatro e artificio per attribuire una funzione antropologica alla rappresentazione, in cui ogni gesto può far trasalire gli spettatori – proprio come accade con la scena in cui Frizzi viene frustata.

L'idea del teatro come una risorsa che rivela tutto il potere dell'immaginazione affiora in diversi film di Bergman. In *Ansiktet (Il volto, 1958)*, gli inganni della patetica troupe di commedianti girovaghi sono pateticamente messi a nudo durante un esperimento mesmerico, in cui i loro banali trucchi vengono appunto smascherati, ma infine i teatranti trionferanno sul pretenzioso scienziato e sul prefetto di polizia. Dopo essere stati umiliati, e costretti a mendicare invano al loro nemico, il dottore, il denaro per vivere, gli artisti vengono invitati a dare uno spettacolo presso la corte reale, con un repentino rivolgimento di fortuna che corrisponde perfettamente alla loro condizione di precarietà, instabilità e capacità di adattamento. Ed è con un magistrale *coup de théâtre* che Bergman allude al rapporto dialettico fra le due arti, facendo cessare improvvisamente la pioggia proprio quando arriva il messaggero per annunciare la bella notizia dell'invito reale alla troupe, già nella

<sup>5</sup> «Life is a walking shadow / A poor player that struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more».

<sup>6</sup> A. Martini, *Convergenze parallele in Ingmar Bergman: scrittura, regia, drammaturgia*, in *Lo schermo e la scena*, a c. di F. Deriu, Marsilio, Venezia 1999, pp. 103-114, a p. 112. Cfr. A. Martini, *Ingmar Bergman o della trasparenza*, in «La Valle dell'Eden», X, 20-21, 2008, pp. 61-78.

carrozza in procinto di partire. La manipolazione filmica getta dunque una luce ironica sulle incerte fortune della vita dei comici.

Se ci concentriamo in modo più specifico sul tema del tempo, ritroviamo una peculiare dialettica fra teatro e cinema nel film di Renoir *Le carrosse d'or* (*La carrozza d'oro*, 1952), dove una troupe di comici dell'arte arriva in una colonia spagnola sudamericana: l'ambientazione si colloca in una dimensione favolosa e quasi mitica, sebbene inserita in un ambito cronologico definito, il Settecento, poiché va al di là dei limiti geografici della storia (gli attori della commedia dell'arte non si sono mai avventurati in terre così lontane). I comici rivelano fin dall'inizio una concezione fattiva e mercantile del tempo, contrapposta alla vita indolente e disordinata degli indigeni. In poco tempo ricostruiscono il teatro fatiscente, dove cominciano a recitare per il pubblico locale, composto di rozzi contadini. Nel film i comici rappresentano un'immagine gioiosa del teatro, come regno dell'inventiva estemporanea, perfettamente speculare ai rigidi rituali e alla formalità della corte (non a caso il viceré, che desidera sbarazzarsi della detestata parrucca, si innamora della vitale Camilla, interpretata da un'esuberante Anna Magnani).

Il film presenta alcuni elementi che vale la pena analizzare. Uno è l'inclusione metaforica del cinema nell'immaginario relativo al teatro: il concetto è espresso mediante il movimento della macchina da presa nella prima e nell'ultima inquadratura, con una carrellata in avanti e poi indietro, facendo dapprima entrare e poi uscire lo spettatore dal contesto ideale della storia, il palcoscenico, incorniciato dal sipario e dall'arco di proscenio. Questo procedimento, in seguito usato anche da altri registi, fra i quali Ingmar Bergman, allude alla natura fittizia del cinema e alla sua relazione con il modello fondante del teatro. Non è soltanto uno stratagemma formale, ma un procedimento metalinguistico che allude all'arte del teatro, che il cinema può includere riproponendone simbolicamente l'essenza.<sup>7</sup>

Nell'ultima scena del film, dopo il *coup de théâtre* in cui Camilla dona la carrozza d'oro al vescovo, l'attrice si ritrova davanti al sipario chiuso, sul proscenio, con il direttore della compagnia, Don Antonio, che le domanda se rimpiange la scomparsa dei suoi corteggiatori. Ora essi appartengono – come egli spiega in un passo che è stato spesso citato – alla vita reale, da cui gli attori si allontanano per entrare in un'altra dimensione. Poiché questa è l'essenza delle loro vite, soltanto trasformandosi in altro da sé possono realmente esprimersi. Alla fine del discorso di Don Antonio, il sipario si chiude dietro Camilla, astraendola dalla realtà, come una creatura del mito che appartiene all'arte e deve vivere soltanto per quelle “due ore di traffico” sulla scena (come invece aveva confessato di non riuscire a fare al suo arrivo nella colonia). Questa scena, che è stata spesso citata come un'affermazione che enuncia l'essenza stessa della recitazione, ha implicazioni interessanti anche in rapporto alla rielaborazione dello spazio e del tempo. Se l'arte del cinema rivela i suoi meccanismi attraverso l'immagine del palcoscenico, il teatro finisce per trionfare come una realtà infinita in cui vivere, come in una scatola magica in cui la ripetizione si combina con una continua trasformazione. Per uno strano paradosso,

<sup>7</sup> Cfr. G. De Vincenti, *Il teatro nel cinema di Jean Renoir: forma simbolica di una pratica di cineasta*, in *Senso e storia dell'estetica*, a c. di P. Montani, Pratiche, Parma 1995, pp. 799-830.

il flusso del tempo può essere virtualmente arrestato sul palcoscenico, al di là dell'ovvia impossibilità di sfuggire all'*hic et nunc* della performance, contrapposto alla riproducibilità del cinema.

La teatralità e la metaforizzazione dei film di Renoir sono state analizzate soprattutto in relazione allo spazio, ponendo per esempio in rilievo l'uso dell'inquadramento della scena e della cornice dentro la cornice. Se la strutturazione dello spazio nella *Carrozza d'oro* è stata analizzata per il suo rinvio al modello del teatro, e non solo per il procedimento iniziale e finale,<sup>8</sup> la concezione del tempo non ha ancora ottenuto l'attenzione che merita. Mostrando la storia come una rappresentazione, Renoir attribuisce al teatro un meraviglioso potere di attrazione dallo spazio e dal tempo, usando la dimensione mitica per rafforzare questa sua concezione.<sup>9</sup> Mentre «la pièce della vita viene giocata sul palcoscenico del Potere»,<sup>10</sup> il teatro si afferma infine come il regno del possibile, contrapposto agli schematismi che caratterizzano le rappresentazioni della corte e della Chiesa. Anche l'inclusione del cinema all'interno della cornice teatrale rinvia chiaramente alla natura ricorsiva della finzione, che si colloca fuori dalla realtà e dal tempo come accade nelle favole.

Questa visione piuttosto idealistica del teatro e dell'artificio si ritrova anche in altri film più recenti, come *Being Julia* (*La diva Julia*, 2004) di István Szabó, tratto dal romanzo di Maugham *Theatre*. Sia nel romanzo che nel film, la naturale inclinazione della protagonista alla finzione e alla rappresentazione la induce a vivere in una dimensione di continua rappresentazione, persino di fronte a se stessa. Recitare è di fatto la sua unica salvezza contro l'azione devastante del tempo e l'inevitabile invecchiamento. Le sue recite sono rivolte a un pubblico più esteso, che include tutte le persone con le quali si relaziona nella vita quotidiana. Come afferma il vecchio regista suo maestro e confidente, che compare nel film come una presenza virtuale, il teatro è l'unica realtà. Con perfetta specularità, il senso di questa affermazione sarà riproposto nel finale, nella sala di un ristorante di lusso. La rappresentazione continua di sé può virtualmente sostituire il palcoscenico e fungere da antidoto al trascorrere del tempo e alle pene d'amore. Come viene enunciato chiaramente, occorre recitare sempre. La soluzione non è dunque una magica astrazione dalla scena del mondo – come nei film di Renoir – ma una teatralizzazione dell'esistenza e dei propri comportamenti. Mentre Renoir rinchiude Camilla nello spazio senza tempo della finzione (privilegio e prigionia allo stesso tempo, poiché implica la rinuncia al flusso dell'esistenza), Szabó trae dal palcoscenico l'essenza stessa del teatro e lo riversa nella vita quotidiana. La teatralità diventa così una

<sup>8</sup> Vd. per esempio F. Curot, *La dualité de l'espace et la théâtralité dans "Le Carrosse d'or"* (Jean Renoir, 1953), in «Le Deux», *Revue d'Esthétique*, 1-2, 1980, pp. 349-355 e F. Curot, *Théâtre, théâtralité e style d'espace filmique dans Le carrosse d'or de Jean Renoir*, in *Le théâtre à l'écran*, cit., pp. 42-50.

<sup>9</sup> Fra l'altro, nel passaggio dall'adattamento alla sceneggiatura, dal film sono state eliminate alcune parti più propriamente realistiche ed esplicative: vd. D. Serceau, *Jean Renoir et la question du réalisme à l'époque du Carrosse d'or*, in *Le cinéma, l'après-guerre et le réalisme*, a c. di D. Serceau, Jean-Michel Place, Paris 1996, pp. 138-187 (in particolare pp. 160-167).

<sup>10</sup> G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia 1996, p. 258.

sorta di filtro attraverso il quale si può felicemente interagire con il mondo, uno strumento vincente di manipolazione della realtà attraverso una lucida rappresentazione di sé.

La circolarità del tempo acquisisce una connotazione originale e gioiosa in uno dei più brillanti film sul teatro, *To Be or Not To Be (Vogliamo vivere, 1941)* di Ernst Lubitsch. Il film è particolarmente ricco di suggestioni e tematiche, che sarebbe impossibile analizzare in questo articolo.<sup>11</sup> L'uso del procedimento della ripetizione si ritrova in quasi tutti i film di Lubitsch, che presentano una complessa rete di allusioni e specularità.<sup>12</sup> In *To Be or Not To Be*, fondato proprio sull'ambiguità di segni fra apparenza e realtà, gli attori riescono a ingannare grazie alla loro inventiva gli ufficiali nazisti, rigidamente inchiodati al loro ruolo e alla rappresentazione formale del potere. Attraverso un'esilarante serie di travestimenti e stratagemmi, i comici riescono a sventare il piano di una spia nazista e a fuggire dalla Polonia su un aereo travestendosi da Hitler e da ufficiali. Il film presenta una frequente interpolazione fra azioni reali e rappresentazioni, la cui ricorsività è rafforzata dalla struttura circolare. L'inquadratura finale, in cui l'ampollosa declamazione di Tura del monologo di Amleto è disturbata dal suo atteggiamento sconcertato nel vedere che uno spettatore se ne va, è perfettamente speculare alla scena con la quale il film ci ha introdotto nello stravagante mondo dei comici. 'To be or not to be' è il momento fissato per l'appuntamento amoroso che la moglie di Tura dà al giovane ufficiale, che si alza per raggiungerla in camerino. Proprio come gli attori ripropongono le loro tirate, in uno stile declamatorio obsoleto e ridicolo, così le attrici continueranno a tradire i loro mariti, nell'eterna giostra dell'amore. L'arte del teatro è presentata dall'incomparabile genio di Lubitsch nella sua suggestiva ambivalenza: da un lato rivela tutte le sue miserie e l'artificio, dall'altro è una preziosa e inattesa risorsa, capace di rimescolare i segni della realtà e della finzione grazie all'estemporaneo genio creativo degli attori. La ripetizione e la circolarità sono i cardini su cui ruota questa considerazione positiva del teatro, fondata sull'essenziale isomorfismo fra le azioni umane e la loro rappresentazione, fra vita reale e scene teatrali. L'arte senza tempo del teatro, basata sulla ripetizione, diventa così un filtro ironico attraverso il quale possono essere smascherate le insensate rappresentazioni del potere e della storia.

Oltre a rappresentare il regno di un'inevitabile circolarità, la teatralità può essere anche un meccanismo infernale che afferra e stritola, poiché condanna l'attore a una fissità che si scontra con la realtà. Nei film americani degli anni Cinquanta, questa impasse è mostrata soprattutto attraverso la rappresentazione dell'ascesa e del declino di una star, che ovviamente assume la valenza di una parabola sulla decadenza legata all'età. Il declino esistenziale e professionale degli artisti di teatro è un tema ricorrente nei film sul teatro. *La fin du jour (I prigionieri del sogno,*

<sup>11</sup> Vd. S. Pietrini, *Poveri guitti e grandi attori sul palcoscenico della storia*, in «L'asino di B.», 14, 2009, pp. 89-99.

<sup>12</sup> Ricorrenze e reiterazioni sono una peculiarità della produzione cinematografica di Lubitsch: vd. E. Del Monaco e A. Pamini, *Ernst Lubitsch: L'arte della variazione nel cinema. L'opera di Lubitsch come sistema reticolare di variazioni narrative ed espressive*, Ente dello Spettacolo, Roma 1995.

1939) di Julien Duvivier è propriamente ambientato in una casa di riposo per attori, mostrata con una satira disincantata, carezzante e graffiante allo stesso tempo.<sup>13</sup> Accomunati da una diversità radicata nelle loro personalità e accentuata dalla pratica della scena, gli attori continuano a vivere in un sogno di passione, in cui il ricordo del successo e della gloria del passato si confonde con la memoria delle emozioni provate davvero o soltanto simulate. La dura condizione della vecchiaia e del ritiro dalle scene non è accettata dal protagonista, Saint-Clair, che non si rassegna a una vita misera e decorosa ma finge di essere ancora il *viveur* e il *tombeur de femmes* che era stato nei suoi giorni migliori. Nella sua follia, fatta di vanità e aspirazione al tragico, teatro e vita si confondono, con continue finzioni e un culmine di esaltazione finale che sfocia quasi in una tragedia (la giovane cameriera indotta da lui a un suicidio romantico viene salvata all'ultimo momento). Nella concezione di Duvivier i vecchi attori non hanno scampo e devono accettare il declino con una saggia rassegnazione, per evitare la deriva di una folle mania di protagonismo.

Il lavoro dell'attore è visto da una prospettiva molto diversa in *Limelight* (*Luci della ribalta*, 1952) di Charlie Chaplin. Non è un caso se il tema del declino dell'attore emerge proprio nei film degli anni Cinquanta, quando il cinema intraprende una riflessione disincantata sulla fragilità dei propri miti. Strettamente legato all'idea della vita come rappresentazione, il palcoscenico è molto più adatto del cinema per illustrare la parabola di ascesa e declino degli artisti. Alla decadenza di Calvero, un *tramp comedian* caduto nell'alcolismo e condannato alla miseria a causa di una mancanza di ispirazione dovuta all'età, si contrappone l'ascesa di una nuova giovane stella, aiutata e incoraggiata dal vecchio attore stesso. La morte di Calvero avverrà durante la sua trionfale *rentrée*, che culmina con la riuscita performance con Buster Keaton e segna una vittoria paradossale sull'inevitabile decadenza. E tuttavia, la traiettoria del tempo non può essere fermata né invertita e, nel momento stesso della morte di Calvero dietro le quinte, la nuova stella della danza fa il suo debutto alle luci della ribalta, ponendo in rilievo l'avvicendamento generazionale.

Mentre Duvivier considera il palcoscenico una dimensione artificiale, che cerca di sostituire una proiezione falsa al naturale corso dell'esistenza, Chaplin vede nel teatro una metafora della vita e delle sue stagioni, chiaramente enunciata dalla didascalia iniziale: «Magia delle luci della ribalta, sotto le quali la vecchiaia deve cedere il passo alla giovinezza». Nonostante l'epilogo tragico, la visione del teatro di Chaplin non è affatto negativa. Il riscatto finale di Calvero avviene in una sorta di dimensione fuori dal tempo e dallo spazio, ovvero sul palcoscenico. La performance con Keaton è una visione assoluta, di fronte alla quale il pubblico è ridotto a una muta presenza (Chaplin ha preferito non far udire le risate degli spettatori,

<sup>13</sup> Secondo Y. Desrichard, *Julien Duvivier. Cinquante ans de noirs destins*, Durante, Paris 2001, p. 51, Duvivier si mantiene su una sorta di equilibrio fra empatia e "gioco al massacro". Completamente diversa è l'opinione di Eric Bonnefille, secondo il quale si tratta di uno dei pochi film di Duvivier «in cui sia espressa una speranza nell'umanità, in cui la quasi totalità dei personaggi siano osservati con una certa tenerezza»: E. Bonnefille, *Julien Duvivier. Le mal aimant du cinéma français. Volume I: 1896-1940*, L'Harmattan, Paris 2002, p. 283.

creando così uno strano effetto, poiché fino a quel momento le *gags* erano state accompagnate dalle reazioni entusiastiche del pubblico). Neppure la cornice del palcoscenico è visibile, poiché la cinepresa segue da vicino i due attori. Lo spazio circoscritto della scena dilaga nell'intera inquadratura, immergendo lo spettatore del film in una magica sospensione della diegesi, scandita dal ritmo veloce dell'azione.<sup>14</sup> L'astrazione della performance dallo spazio e dal tempo allude alla natura peculiare del teatro, capace di offrire una cornice metaforica alla vita e di salvare gli artisti dall'inesorabile legge del tempo. Non per sempre, ma solo per il tempo dello spettacolo, dopo di che il flusso della vita riprenderà il suo corso, portando al necessario cambio di guardia fra le generazioni. Il tempo è in *Luci della ribalta* una sorta di ossessione. E infatti Chaplin ha scritto una pagina di note sull'inesorabile logica del tempo,<sup>15</sup> che si traduce nel film in una serie di dicotomie, presenti sia sul piano della sceneggiatura che su quello del linguaggio visivo.

L'ultima performance di Calvero è una meravigliosa utopia, che si svolge in un luogo che è un non-luogo, il palcoscenico, in cui il tempo sembra per un attimo sospendere il suo corso. Come il motociclista di Milan Kundera, che mediante l'ebbrezza della velocità «si aggrappa a un frammento di tempo scisso dal passato come dal futuro»,<sup>16</sup> astraendosi dal flusso dell'esistenza, così il ritmo del gioco scenico regala una magica levità, in magico equilibrio fra il tempo e lo spazio. Chaplin celebra così l'acme della teatralità comica, fondata sul ritmo e sulla ripetizione (in senso bergsonian). Alla concezione del tempo che divora i suoi figli si contrappone insomma una percezione dell'*hic et nunc* del teatro, come un'allegria giostra che cattura con il suo movimento. L'intrinseca temporalità dell'essere, che in senso heideggeriano è un essere-per-la morte, non può essere elusa, ma la magica astrazione dal tempo colloca il teatro fra le più efficaci illusioni dell'esistenza.

Il carattere effimero del successo teatrale è la principale chiave interpretativa di uno dei primi film incentrati sul mondo delle scene, *Morning Glory* (*Gloria del mattino*, 1933) di Lowell Sherman. Qui la protagonista è un'aspirante attrice che riesce infine a ottenere il successo e la popolarità agognati. Nel rifacimento di Sidney Lumet, *Stage Struck* (*Fascino del palcoscenico*, 1958), il tema è enunciato in modo ancora più esplicito: a un'osservazione intesa a riportarla alla realtà, Eve ribatte con un inaspettato inno al *carpe diem*, proclamando la sua intenzione di vivere in un eterno presente. Ovvero sul palcoscenico, sublime tentazione mefistofelica che preannuncia l'inevitabile caduta. «Vorrei poter restare qui per sempre», sussurra Eve a Lewis (Henry Fonda) sul palcoscenico deserto e in penombra. Ma la sua colpa non è soltanto l'ambizione faustiana di voler catturare il momento. Accantonando le lusinghe romantiche dell'idillio amoroso con Lewis, Eve si decide ad andare alla festa soltanto quando viene a sapere che la sua entrata sarà

<sup>14</sup> Non a caso, dagli appunti delle riprese emerge la preoccupazione di Chaplin per ogni minimo rallentamento («too slow»): *Limelight. Luci della ribalta (documenti e studi dagli Archivi Chaplin – documents and essays from Chaplin Archives)*, a c. di A. Fiaccarini, P. von Bagh, C. Cenciarelli, Le Mani, Bologna 2002, pp. 192-193.

<sup>15</sup> Ivi, p. 77.

<sup>16</sup> M. Kundera, *La lenteur*, trad. it. di E. Marchi, *La lentezza*, Adelphi, Milano 1995, p. 10.

accompagnata da un applauso. Consegnando la propria immagine al pubblico, lasciandosi tentare dalla rincorsa della popolarità e del successo, l'attrice si immerge di nuovo nel circuito malefico del tempo, annullando il magico potere del teatro. Mentre nella *Carrozza d'oro* Camilla trionfa attraverso il superamento del desiderio di beni materiali e della propria vanità di donna, in *Fascino del palcoscenico* il potere di sublime astrazione del palcoscenico è vanificato dalla ricaduta nella brama di celebrità. E il tempo gioca un ruolo fondamentale in questo percorso causato dall'ambizione.

L'artista è condannato a una tragica impasse: aspira all'immortalità della fama ma non può vivere in un eterno presente. Nei film precedenti agli anni Cinquanta la dimensione esistenziale dell'attore è esplorata con il lucido disincanto di un riflettore puntato sul concetto dell'effimero, mentre in seguito la riflessione sull'industria dello spettacolo diventerà più caustica e amara. Determinante è l'influenza dei film sul cinema, dove fin dalle origini il tema tende a essere ricondotto alle conseguenze del divismo, che comporta un'invasione della privacy da parte delle cronache mondane.<sup>17</sup> In altri termini, i meccanismi del divismo sono applicati anche alle stelle del teatro. Nell'immaginario hollywoodiano il successo è strettamente connesso alla fama, ovvero alla pubblicità e alla teatralizzazione della privacy, alla costruzione di un'immagine che permetta al pubblico adorante di vivere in modo vicario un'esistenza ideale. Di fatto, per ottenere il successo è necessario innanzitutto diventare una celebrità, un volto riconoscibile. Si tratta di un processo perfettamente compreso dalla protagonista del film di George Cukor *It Should Happen to You* (*La ragazza del secolo*, 1954), una semplice ragazza che diventa famosa ricorrendo a un brillante stratagemma: compra un enorme spazio pubblicitario e vi scrive sopra il suo nome. Dalla forma deriva la sostanza, e dalla pubblicità la fama.

Nel cinema degli anni Cinquanta, il tema del tempo è spesso connesso al declino di un artista, talvolta dedito all'alcool come Calvero in *Luci della ribalta*, Frank in *The Country Girl* (*La ragazza di campagna*, 1954) di George Seaton – tratto dall'omonima pièce di Clifford Odets – e Dodo in *The Clown* (1953) di Robert Z. Leonard. Vale la pena osservare che, proprio come Calvero, Dodo morirà dietro le quinte dopo una trionfale *rentrée* (sebbene nel mondo dell'intrattenimento televisivo e non a teatro), riscattando la sua immagine dall'oblio e consegnandola ai posteri nel momento culminante del successo.

Una diversa visione dell'invecchiamento dell'artista emerge quando il declino riguarda un'attrice. Poiché la fama delle attrici è più strettamente legata alla bellezza, la decadenza conseguente all'età si rivela un processo ancor più infernale. Il declino sorprende le attrici proprio nel passaggio dalla giovinezza alla mezza età, e non molto più tardi come accade ai loro colleghi di sesso maschile. Eccetto che in brevi apparizioni di vecchie commedianti mostrate come personaggi eccentrici (come *Dinner at eight* di George Cukor), il declino delle attrici tende a confermare

<sup>17</sup> «Tu appartieni al pubblico», dice il regista alla protagonista di *What Price Hollywood?* (*A che prezzo Hollywood?*, 1932) di George Cukor, coniugando il tema delle tragiche conseguenze del successo con un concetto mutuato dal metateatro e dalla narrativa sul mondo delle scene.

i ben radicati luoghi comuni dei pregiudizi maschili. Non separando le abilità artistiche dall'aspetto estetico, ovvero dal potere attrattivo e di seduzione, questo atteggiamento implica – come in *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1950) – un'anticipazione del punto di rottura, preannunciando la rovina senza mostrarla.

Nel film di Mankiewicz l'inesorabilità del processo di invecchiamento assume le forme di una nuova aspirante attrice, Eva Harrington, che riesce a entrare in modo subdolo nella vita privata della star, Margo, diventando la sua segretaria, finché non la sostituirà sul palcoscenico, ottenendo il premio Siddons come miglior attrice (premio che, fra l'altro, verrà in seguito davvero istituito). Dopo aver raggiunto l'apice del successo, Eva stessa è destinata tuttavia a essere detronizzata da una nuova usurpatrice, la giovane aspirante attrice che trova nella sua stanza al ritorno dalla cerimonia di premiazione. L'inquadratura finale con cui Phoebe osserva la sua immagine nello specchio a tre facce, indossando la mantella di Eva e tenendo in mano la statuetta, riecheggia la scena in cui la protagonista era stata scoperta da Margo mentre si rimirava dietro il sipario con un suo costume. La ricorsività e la ripetizione rivelano la natura transitoria del successo. Il concetto viene enunciato da Mankiewicz anche mediante analogie fra le varie scene e ricorrendo a oggetti che assumono un significato simbolico, come lo specchio.

Nonostante il suo approccio accattivante, *Eva contro Eva* mostra una visione molto negativa del teatro, visto come un luogo in cui tutto è destinato a finire mentre pretende di durare per sempre. In *Eva contro Eva*, durante la discussione con Margo, Lloyd dice che le attrici si credono immortali: «le star non muoiono e non cambiano mai». Applicata al teatro, l'assurdità di questa pretesa è più evidente che mai, poiché il palcoscenico rappresenta anche emblematicamente l'effimero. Essere una star senza tempo: la folle ambizione di Norma Desmond in *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950) di Billy Wilder potrebbe essere soddisfatta in linea di principio dalla permanenza del film, come mezzo che può riproporre all'infinito una realtà virtuale sottratta al tempo (anche se il problema di Norma è che vorrebbe estendere questo privilegio alla vita reale), mentre la natura stessa della performance teatrale impedisce questa possibilità.

La visione tragicamente circolare della carriera delle attrici si ritrova anche in film che non appartengono al contesto hollywoodiano. In alcuni di questi l'ambientazione non è il teatro drammatico, ma il varietà, che può essere considerato uno dei sottoprodotti dell'industria dell'intrattenimento. Nell'ultima scena di *French Cancan* (1954) di Renoir, il manager Danglard (Jean Gabin) aborda una potenziale nuova star della danza grazie alla facile esca del successo,<sup>18</sup> creando una sorta di analogia fra il gioioso e persino frenetico movimento del cancan e il girare perenne della ruota del successo. Di fatto, le star sono create dal nulla dai manager, com'è affermato esplicitamente in *Vita da cani* di Steno e Monicelli dal direttore di una scalcagnata compagnia, il quale vuole rimpiazzare la soubrette con una giovane debuttante: «Ma le soubrette non esistono! – Ma come non esistono? – Esistono quattro piume, due gambe, quattro mosse e due strilli. Esiste chi le fabbrica».

<sup>18</sup> Il film è ispirato alla vita di Charles Zidler, il celebre fondatore del Moulin Rouge.

In *Luci del varietà* (1951) di Alberto Lattuada e Federico Fellini, l'ascesa dell'aspirante vedette Liliana (Carla Del Poggio) è incoraggiata e supportata dal direttore della compagnia Checco Dalmonte (Peppino De Filippo), che sarà infine abbandonato dalla nuova diva. Il finale aperto allude al crudele meccanismo del successo facile: durante uno degli spostamenti in treno della compagnia, Checco incontra un'altra ragazza che aspira a entrare nel mondo del varietà e che sogna di diventare una star.<sup>19</sup> Il finale è stato interpretato come «una sorta di cedimento della cornice»<sup>20</sup> narrativa, ma in verità riassume perfettamente il senso della storia e la visione disincantata del mondo teatrale. Fra l'altro, la scena non faceva parte della sceneggiatura ed è stata probabilmente introdotta durante la fase di lavorazione con gli attori.<sup>21</sup>

Il modello di *Eva contro Eva* ha probabilmente influenzato questi film sul teatro. L'originalità del film di Mankiewicz non è da ricercare solo nella sua ricorsività: consiste in una perfetta combinazione del modello narrativo con la manipolazione della struttura, che investe la peculiare sintassi del cinema. Nell'ultima parte del film, il flusso narrativo lascia intravedere una visione più introspettiva. Eva ha rinunciato ad andare alla festa in suo onore per godersi da sola il trionfo, lasciando finalmente cadere la maschera.<sup>22</sup> Ed è allora che diventa vulnerabile, vittima delle rappresentazioni altrui, proprio com'era accaduto a Margo. Si tratta di uno schema ricorrente nei film di Mankiewicz: l'apice del successo corrisponde al momento più pericoloso di debolezza.<sup>23</sup> *Eva contro Eva* mostra la ricorsività di un meccanismo che fagocita l'individuo proprio nel momento in cui sembra trasformarlo in un idolo o in un monumento duraturo. E il tempo è un elemento chiave di questo processo. L'allusione che Eva fa, nella sala della cerimonia di premiazione, al senso di vacuità conseguente al raggiungimento dei propri obiettivi richiama l'affermazione di un'altra Eva, la protagonista di *Gloria del mattino*, che aveva mormorato con lapidaria malinconia: «il successo è così vuoto». Il tema principale in *Eva contro Eva* è la duplicità e l'inganno, con un capovolgimento della facile associazione che si trova in *Luci della ribalta* fra bellezza-giovinezza-generosità. La storia si basa sul divario fra realtà e apparenza, termini tradizionalmente asso-

<sup>19</sup> Il soggetto originale è di Fellini, mentre la regia è stata rivendicata da Lattuada. Quanto alla sceneggiatura, si tratta di una scrittura a più mani, ma il ruolo di Fellini nella trasposizione dal testo al film è stato predominante: vd. L. Boledi, *Block-notes di un autore. Alberto Lattuada e la sceneggiatura di Luci del varietà*, in *Luci del varietà. Pagine scelte*, a c. di L. Boledi e R. De Berti, Il Castoro, Milano 1999, pp. 62-92.

<sup>20</sup> F. Villa, *Luci del varietà e il suo tempo: questioni di scrittura*, in *Luci del varietà. Pagine scelte*, cit., pp. 26-34, a p. 32.

<sup>21</sup> Nella versione cineromanzata del film si preferì comunque tornare a un finale più classico e consono alla letteratura popolare: R. De Berti, *Dal film al fotoromanzo*, in *Luci del varietà...*, cit., pp. 53-61, p. 58. La sceneggiatura è stata pubblicata da A. Cattini, Mantova 1994.

<sup>22</sup> Mankiewicz spiega la sua indifferenza come una sorta di depressione *post premium*: G. Carey, *More About All About Eve* (1972), Bantam Books, New York 1974, p. 28. Fra l'altro, proprio nel periodo in cui scriveva la sceneggiatura del film, Mankiewicz aveva sperimentato la natura effimera della gratificazione di un premio: K.L. Geist, *Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz*, Charles Scribner's Sons, New York 1978, p. 167.

<sup>23</sup> La caduta di un potente a opera di un usurpatore o ribelle, a sua volta detronizzato per una sorta di nemesi, è un intreccio ricorrente nelle sceneggiature di Mankiewicz.

ciati al teatro. Il tema più evidente del film, l'invecchiamento e il ricambio generazionale, è giocato in un contesto in cui i ruoli sono virtualmente legati alla realizzazione personale (Margo cerca per esempio nel matrimonio con Bill una sorta di compensazione alla sua perdita della parte di protagonista nel dramma di Lloyd, rinunciando al suo potere di incantare un'intera folla e accontentandosi del più comune ruolo di moglie). Ciò implica una continua interpolazione di segni fra la sfera personale e professionale.

In un film chiaramente ispirato al capolavoro di Mankiewicz, *Forever Female* (*Eternamente femmina*, 1953) di Irving Rapper, l'attrice protagonista induce il drammaturgo a cambiare l'età del personaggio principale della pièce per poterlo interpretare. Ma infine anche la sua strenua e segreta lotta contro il tempo (biologico) viene meno e accetta di assumere la parte della madre, lasciando il posto di protagonista alla giovane attrice esordiente. Il sistema dei ruoli, che deriva dall'organizzazione teatrale tipica dell'Ottocento, è insomma impiegato come uno specchio impietoso, che rinvia alla metafora della vita come teatro. Irving Rapper enfatizza e semplifica il tema dell'invecchiamento, che è certamente presente nel film di Mankiewicz (anche la pièce che Margo recita all'inizio, *Aged in Wood*, allude ironicamente a questo tema).

In *Eva contro Eva*, tuttavia, il tema ha implicazioni che investono la struttura dell'intreccio e la manipolazione del tempo operata mediante il montaggio. Analizziamo più nel dettaglio le interconnessioni fra questi due livelli. Nel film di Mankiewicz, i crudeli meccanismi che governano il mondo teatrale non dipendono solo dalle leggi di natura come nel film di Chaplin. In *Eva contro Eva* la linearità del tempo si combina infatti con il concetto di circolarità come una condanna alla ripetizione. Non soltanto per il finale aperto, che getta una luce esemplare sulla storia, ma anche per la struttura del film, che conduce lo spettatore attraverso un percorso della memoria, con un'immersione nel passato dalla quale infine riemergerà solo per scoprire la natura ciclica del successo.

La caratteristica più rilevante è tuttavia la manipolazione del livello diegetico. Raccontando la storia attraverso un lungo flashback introdotto da tre voci diverse, Mankiewicz impiega la soggettività per giocare col tempo. Nella *Contessa scalza* (*The Barefoot Contess*, 1954) porta questo procedimento all'estremo, facendo iniziare il secondo flashback in un momento della storia che precede la fine del primo.<sup>24</sup> La relatività dei punti di vista è così accompagnata da una ridefinizione del naturale flusso del tempo. A mio parere, una scelta ancora più originale e degna di nota è tuttavia la convergenza di questa rielaborazione della struttura con il contenuto che troviamo in *Eva contro Eva*, dove il punto di svolta nell'immersione nel passato è collocato in un momento particolare del film per mezzo di un effetto speciale, il *frame freeze* (che consiste in un congelamento per alcuni secondi dell'inquadratura). Questo procedimento è impiegato in due momenti speculari, che delimitano la transizione dal presente al passato attraverso i flashback. Il congelamento dell'inquadratura è dunque usato per introdurre il pubblico nel lungo

<sup>24</sup> Cfr. M. Turim, *Flashbacks in Film. Memory & History*, Routledge, Chapman and Hall, New York-London 1989, p. 138.

flashback e per riportarlo poi al momento presente. Il fotogramma mostra l'attore più anziano della compagnia che porge il premio a Eva, indicando anche visivamente la transizione dall'artista più vecchio alla più giovane. Il contenuto del discorso retorico dell'attore, che allude all'avvicendamento generazionale, converge con la manipolazione del tempo nella struttura diegetica del film. Ciò viene posto in rilievo mediante la sospensione artificiale del *freeze*, un'eccezione al principio dell'illusione tanto più rilevante in quanto Mankiewicz riteneva che i film richiedessero un montaggio invisibile.<sup>25</sup> Il linguaggio visivo incontra il tema ricorrente del divario fra le generazioni, in una rielaborazione complessiva che comprende la concezione stessa del teatro.

Inevitabile dal punto di vista esistenziale, il tempo può essere manipolato dall'arte – come risulta evidente anche in *The Honey Pot (Masquerade, 1967)* di Mankiewicz, dove la vita è concepita come un palcoscenico in cui ognuno cerca di rappresentare la propria sceneggiatura, ma dove il tempo stravolge infine tutti i piani.<sup>26</sup> All'interno di questo contesto, la teatralità non è soltanto uno specchio che rivela l'inutile lotta contro il tempo, ma anche un modello statico, destinato a scontrarsi con la realtà. Un esempio estremo di questa interpretazione del teatro e della teatralità si può ravvisare in un film piuttosto criptico e di non facile visione, *O' thiasos (La recita, 1975)* di Theo Anghelopoulos, che racconta la saga familiare di una povera compagnia greca di attori negli anni che vanno dal 1939 al 1952. La storia si dipana al di fuori di una consequenzialità lineare del tempo: gli eventi politici si intrecciano con la dimensione mitica della tragedia familiare ispirata al mito di Oreste, ma non in un ordine diacronico, per cui lo spettatore si ritrova sbalzato continuamente da un periodo storico all'altro. All'interno di questa sorta di narrazione fortemente connotata dal punto di vista ideologico, il teatro è visto come un'arte del passato, basata sulla stolidità ripetitiva di un dramma patetico e stucchevole, lontano dalla realtà e continuamente interrotto da eventi violenti – ovvero dalla Storia. La sanguinosa faida familiare e il teatro possono essere ricondotti a una dimensione mitica e circolare, in cui il tempo gira inutilmente su se stesso. Apparentemente lontani dalla Storia, gli attori ne sono tuttavia riassorbiti e reagiscono con la loro unica risorsa, che è anche il loro limite: la ripetizione. Dopo la morte di Oreste, un giovane nuovo attore è investito del suo ruolo da Elettra (che lo chiama Oreste) e nel finale la compagnia arriva alla stazione del paese, in una scena perfettamente speculare a quella della prima inquadratura.

*La recita* è stato interpretato come un film ottimista, in cui l'analogia fra il palcoscenico e la storia implica la vittoria finale della rivoluzione sulla tirannia, nonostante la perdita di vite umane (durante il funerale di Oreste, ucciso mentre lotta per affermare i suoi ideali, gli attori applaudono come per congratularsi con

<sup>25</sup> J.L. Mankiewicz, cit. in E. Martini, *Il cinema a più dimensioni*, in *L'insospettabile Joseph Leo Mankiewicz*, a c. di F. La Polla, XLIV Mostra internazionale del cinema, Venezia 29 agosto-9 settembre 1987, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1987, pp. 49-59, p. 54.

<sup>26</sup> Ispirato a *Volpone* di Ben Jonson, il film racconta la storia di un nobile economicamente rovinato che si finge moribondo, con la complicità di un servo, e convoca le donne della sua vita per cercare di ottenere da loro del denaro con l'inganno.

un attore che ha ben recitato la sua parte).<sup>27</sup> Ma la visione marxista di Anghelopoulos non spiega l'immagine cupa del teatro come un'arte capace soltanto di una passiva resistenza al cambiamento. Al di là dell'impegno politico di alcuni attori, la maggior parte di essi restano indifferenti o incapaci di comprendere cosa accade intorno a loro. Sono ottusi e ciechi come pietre che rotolano lungo il dirupo della storia (che è di fatto una tragedia). Sopravvivono per caso, spesso inconsapevoli delle situazioni in cui si trovano invischiati. Mentre camminano cantando e risalendo una collina per raggiungere altri paesi in cui offrire i loro spettacoli, si imbattono nel corpo di un impiccato: la sempre risorgente vitalità del piccolo gruppo sanguinario non può eludere la violenza della storia, che interrompe la mitica circolarità del loro girovagare, una sorta di vano percorso circolare evocato anche dalla struttura del film. Diversamente da quanto accade in *To Be or Not To Be*, il teatro rivela la sua ottusità e inadeguatezza come strumento di azione concreta, poiché è un'arte immobile, caratterizzata da un'energia infinita ma insensata, proprio come il ciclo perenne di vita e di morte che governa le nostre esistenze. Che è di fatto lo stesso ciclo che in altri film gli attori cercano disperatamente di arrestare, inseguendo l'illusione di vivere per sempre come nel mito.

<sup>27</sup> M. Ciment e H. Tierchant, *Théo Angelopoulos*, Edilig, Paris 1989, p. 43. Altri studiosi hanno sottolineato il fatto che la concezione cristiana e marxista dell'esistenza tendono a escludere l'idea stessa di tragedia: la prima per l'attesa di una ricompensa oltremondana, la seconda perché la morte individuale può essere un mezzo di riscatto collettivo: G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Knopf, New York 1961. Sul film, vd. anche Th. Anghelopoulos, *A Journey through Greek Landscape and History: The Travelling Players* (1974), in *Interviews*, a c. di D. Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001.

## Carmelo Bene. I primi dieci anni di teatro

*Salvatore Vendittelli*

*(a cura di Armando Petrini)*

*Salvatore Vendittelli, nato a Roma nel 1927, è pittore, scultore e scenografo. Collabora per undici anni con Carmelo Bene, a partire dal 1961, nel periodo probabilmente più ricco e interessante della lunga parabola dell'artista pugliese. Realizza insieme a Bene alcuni spettacoli memorabili, che segnano la storia del teatro italiano del secondo Novecento: Gregorio, Amleto, Pinocchio, Salomè, Spettacolo Majakovskij, Nostra Signora dei Turchi, Faust o Margherita e altri ancora. Lavora anche ad alcuni film di Carmelo Bene, riuscendo però a realizzare con lui il solo Don Giovanni (1971). Dopo la conclusione del rapporto con Bene Vendittelli insegna all'Accademia di Belle Arti de L'Aquila e di Roma, alternando la sua attività artistica fra teatro, cinema e mostre d'arte.*

*Con questo scritto Vendittelli ci offre una testimonianza preziosa e appassionata sul lavoro del giovane Carmelo Bene. Innanzi tutto ricostruisce alcuni episodi oggi dimenticati, dandoci informazioni e avanzando considerazioni molto utili per la ricostruzione degli esordi dell'attore-regista, come più in generale del clima culturale e artistico di quegli anni. In secondo luogo sottolinea con forza – e, appunto, con una intensa passione critica – la crucialità della prima fase del percorso artistico di Bene, dall'avvio nel 1959 ai primi anni Settanta. Lo fa in voluta contrapposizione non solo a quell'atteggiamento critico che tende a "schiacciare" il percorso di Bene sugli ultimi anni di attività, ma anche con quanto lo stesso Bene sosteneva dopo la "svolta concertistica" della metà degli anni Settanta, con quella rinuncia al "conflitto" e quell'apparente pacificazione così diversi dall'atteggiamento "sovversivo" degli anni giovanili (di cui pure lo stesso Vendittelli rileva, sin da allora, i tratti contraddittori).*

*Uno scritto in cui vibra sotteraneamente, e a tratti si esplicita più chiaramente, un rapporto di amore-odio con Carmelo Bene, il cui lavoro – pur così straordinario negli esiti e fondamentale per la storia della arti della scena del Novecento – non era esente da aporie e oscillazioni. Anche per questo, tanto più grande.*

A. P.

Ho conosciuto Carmelo Bene nel 1961, durante il montaggio del *Gregorio. Cabaret dell'800*. Allora Carmelo aveva ventiquattro anni e io trentaquattro. In quel periodo mi trovavo a operare su due fronti culturali, ero coinvolto nella ricerca dell'arte contemporanea, con mostre fatte assieme ai miei amici di studi, come Pino Pascali, Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Ettore Innocenti, ecc. (Pascali ha condiviso con me lo studio di via dell'Orso 23 dal '57 al '59) e nello stesso tempo ero intrappolato a svolgere la professione di scenografo in giro per l'Italia. Inoltre avevo da

poco aperto, con il mio socio Giuliano Balducci, un *atelier* di scenotecnica a Monte Sacro. Questo particolare va tenuto presente perché per tutta la durata del rapporto avuto con Carmelo è stato un legante importante. Lo studio di via dell'Orso era frequentato da attori, coreografi, artisti, impresari teatrali e dal '61 anche da Carmelo Bene.

Un pomeriggio incontrai un mio amico direttore di scena e consocio del Circolo Drammatico Romano, circolo che poi diventò il famoso Teatro Laboratorio di San Cosimato, a Trastevere, che mi disse: «Vai al Ridotto dell'Eliseo, c'è una giovane compagnia che vale la pena di vedere». Spinto dalla curiosità entrai in quel teatro che conoscevo molto bene per avervi messo in scena vari lavori. Seduto in fondo alla platea assistei alle prove in corso. Fui sorpreso dall'enfasi della recitazione che somigliava a quella dell'imbonitore da circo e che mi sembrò veramente notevole. Poi qualcuno mi notò e fui costretto a presentarmi. Carmelo mi presentò i componenti del gruppo compresa sua moglie Giuliana. Mi disse che stavano montando un altro spettacolo dopo *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, per riempire i giorni mancanti al termine del contratto e mi chiese un parere. Risposi che tutta l'operazione risultava divertente e molto eccitante, ma non avevo ancora capito dove voleva andare a parare. Lui rispose che non sempre uno spettacolo ha bisogno di qualità contenutistiche. Io insistei dicendo che se lo scopo ultimo era quello del divertimento e della risata, allora bastava aggiungere alle poesie le barzellette di Dapporto o di Bramieri, se viceversa voleva che l'operazione si tramutasse in teatro, allora doveva trovare una motivazione, un tema, uno scopo. Insomma unificare tutto in un contesto significativo.

Nacque così una discussione sugli scopi che doveva avere un'operazione teatrale. Allora Carmelo non aveva ancora le idee chiare su come si sarebbe evoluto il suo teatro, né come sfruttare le sue straordinarie doti naturali, come la grande memoria e la sua bella voce. Si aggiunse alla discussione il contributo di un giovane attore algerino in compagnia, che ricordò la *Poetica* di Aristotele, la quale metteva in primo piano lo *scopo* e la *catarsi* come fine di un'operazione teatrale. Carmelo tagliò corto e mi chiese se ero interessato a studiare una soluzione scenografica per quella cosa, puntualizzando che non c'era una lira a disposizione.

Nel '61, il Ridotto dell'Eliseo aveva sulla parete di fondo del palcoscenico una scala a chiocciola in ferro battuto, che dai camerini degli attori scendeva direttamente sul palco. Scala molto utile perché agevolava l'entrata in scena evitando quella esterna più lunga e a contatto col pubblico. Così, considerato il largo uso di brani lirici che Carmelo aveva in mente di utilizzare, gli proposi di trasformare i camerini in un teatro lirico e il palcoscenico reale in camerini. Per l'occasione avrei aggiunto quattro tolette con relativi *puff* per il trucco degli attori lirici e un manichino carico di costumi d'opera che dovevano nascondere un mascherone africano, utile per il secondo atto.

Doveva essere una competizione tra poetanti, individualisti ed egocentrici. La soluzione piacque.

Nacque così un canovaccio creato all'impronta, lì per lì, durante le prove, col contributo di ogni componente del gruppo. Carmelo teneva le fila di tutto, armonizzando le azioni e coordinando toni e discorsi.

I cantanti lirici dell'opera, negli intervalli dei brani loro assegnati, scendevano nel palcoscenico-camerino per cambiarsi il costume, struccarsi e truccarsi e, *en passant*, per declamare una loro poesia e sfoggiare la loro bravura imponendola agli altri.

È in questo lavoro che Carmelo si scopri direttore d'orchestra, dirigendo un insieme di giovani guitti che giocavano a fare un teatro completamente inventato. Un teatro che puntava sulla novità e sullo scandalo, risultando esplosivo nei confronti di un pubblico che non capiva. C'era un estremismo che sonnecchiava in ognuno di noi. Io e la moglie Giuliana (donna moderna, e ideologicamente lontana dalle idee del marito) insistevamo per portare tutto verso l'exasperazione e il caos, verso la violenza al limite del macabro. Persino la musica doveva violentare, confondere e perdere il suo alone di emotività godereccia. Volevamo infastidire e rompere gli schemi. Volevamo far capire che anche la musica del melodramma apparteneva al vecchio mondo preso di mira. Carmelo un giorno disse (forse rimembranze delle lezioni accademiche): «Un teatro che non fa morti, che non sollecita crimini, delitti, sabotaggi, non può essere teatro, è Spettacolo».<sup>1</sup> Proposito che molto presto dimenticherà.

Giuliana e io insistevamo nel dire che il *kitsch*, il grottesco, la goliardia, dovevano far parte di un unico disegno e che i corpi, i gesti, le parole, il canto, la tensione e il rilassamento, si dovevano modulare in un unico atteggiamento globale. Dovevamo dimostrare quanto assurda e confusionaria, oltre che crudele, era la vecchia borghesia conservatrice ancora in piedi. Carmelo al principio non era tanto convinto del taglio che stavamo dando al lavoro, egli non è mai stato un uomo impegnato, ma da uomo intelligente qual era, sapeva benissimo quando approfittare delle buone idee e novità positive. Si arrivò così a un adattamento.

Montammo il *Gregorio. Cabaret dell'800* in undici giorni. Qui nascono e hanno origine tutti i simboli del teatro di Carmelo Bene. In questo lavoro c'è la somma di tutte le trovate fondamentali per la costruzione di molti lavori a venire, fino alla stagione del cinema degli anni Settanta.

Tenterò di descrivere questo lavoro sapendo che è molto difficile descrivere uno spettacolo.

Si inizia con la musica del *Rigoletto, la donna è mobile*, sparata a tutto volume su una luce rossa intensa. L'azione inizia lentamente. Tutti i lavori teatrali di Carmelo partono in sordina per evidenziare il forte sviluppo in crescendo, fino all'urlo conclusivo. Lo strazio, la disperazione di tutti i finali erano esaltati dalla lentezza quasi noiosa degli inizi. L'attore Torricella svogliatamente prova e riprova a declamare la sua poesia, più e più volte, solfeggia cercando il tono giusto. Arriva alla toletta, si sveste, si strucca, declama. Sempre dall'alto appare la seconda attrice, Paola Faloi. Ferma sul pianerottolo osserva e ascolta il suo collega, poi scrollando le spalle e

<sup>1</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p.158 [NdC].

iniziando a scendere dice la stessa poesia con un tono più alto e marcato, quasi come un rimprovero o una correzione e lo fa in modo borioso e antagonista. Inizia una gara. Sovrappone la sua enfasi a quella dell'altro, è quasi un duetto tonale. Ora il primo attore si sente minacciato e alza il timbro. La scena si scalda. Lui non vuole partecipare al confronto, è certo di essere lui il miglior dicitore e dunque il più bravo. Torricella, sempre più nervoso, si trucca, si strucca, scandisce. Lei però non demorde, vuole mantenere la supremazia del canto ma senza la benché minima confidenza con l'altro, le interessa l'accordo e lo precisa cercando di non sembrare ripetitiva, mostrandosi propensa alla differenza di toni e varianti. Posa il suo ombrellino, si siede alla toletta, si toglie la parrucca, si strucca, declama. I due si guardano in cagnesco. Quando entra il terzo attore, Manlio Nevastri, l'aria è già carica di tensione. La musica s'intrufola con brani della *Traviata*. Questi cambiamenti improvvisi di pezzi d'opera diversi testimoniano la presenza in contemporanea di tutto il mondo del melodramma ottocentesco, brani sparati a tutto volume che avevano solo la funzione di accumulo, di raddoppio musica-voce. Il nuovo arrivato percepisce l'atmosfera e ne è intimidito. Inizia a scendere in punta di piedi, non vuole disturbare ma declama sommando la sua voce a quella degli altri. È Rosabianca Scerrino, che è accompagnata dalla romanza *Alfredo, Alfredo del mio cuore*. Le quattro voci si sovrappongono, ogni attore declama la sua poesia come se fosse solo. Oltre al gioco dei quattro cantoni c'è anche il graduale aumento parossistico delle voci che si sovrappongono creando caos. Ognuno è preso dalla propria poesia imponendola con forza. I quattro si svestono, si rivestono, si truccano, si spostano da una toletta all'altra, strappandosi pezzi d'indumento a vicenda nella fretta di ritornare di sopra a cantare. Immersi in una luce rossa come la musica che l'avvolge si vedono corpi coperti e scoperti, natiche nude, in mutande, in vestaglia, svolazzi di parrucche, scarpe, oggetti di trovarobato che volano da per tutto. Sembra di vedere spezzoni di film muto. Un caos di grande divertimento goliardico da una parte e una violenta recitazione spinta all'eccesso dall'altra.

La gara continua feroce. Casale approfitta della confusione, quattro quattro scende furtivo dalla scala e sornione guardandosi attorno si avvia verso la ribalta per declamare da solo la sua poesia alla platea. Parte il pezzo della *Turandot: Nessun dorma.. all'alba vincerò*. Casale osanna: *L'ommi de sto monno so l'istesso che svaghi de caffè ner macinino. C'uno prima, uno poi, e un antro appresso...* (Belli). Carmelo ha capito e furtivo lo segue. Anche gli altri però hanno capito l'antifona, così ognuno di loro torna indietro di corsa, prima uno, poi due, poi tre, infine tra spinte e parolacce, sette attori solidali ma antagonisti, si precipitano ai margini del palco gridando tutti insieme, anzi sputando in faccia al pubblico sette poesie. Sette personaggi che urlano il loro mondo davanti a una platea allucinata e indignata.

Dieci anni dopo, la dizione in teatro era ancora sacra.

Nel secondo tempo i sette scalmanati entravano in scena a grappolo scendendo dalla scala a chiocciola. Volevano arrivare tutti primi in ribalta per ripetere l'ultima poesia del primo tempo. Giunti trafelati e pieni di lividi ai fianchi, generati dalla ringhiera della scala, la loro voglia matta di dire si bloccava. C'era una specie d'afasia. Si sbracciavano, si protendevano verso la platea per esporre, per dire, ma

dalla loro bocca non usciva più nulla. Il loro sforzo era enorme, le loro vene erano gonfie da scoppiare, ma niente, nemmeno un sussurro. Qualcuno tornava indietro, correva verso la prima toletta che capitava, prendeva un bicchiere d'acqua, faceva gargarismi per schiarirsi la voce, ci riprovava più e più volte, ma niente, la voce non tornava. Questa situazione d'*impasse* e d'impotenza li annientava, li terrorizzava. Schierati in proscenio, sette invasati avevano l'urgenza di dire, comunicare, ma qualcosa glielo impediva. Insistevano ma insistendo, dalle loro ugole non uscivano che mugugni, poi questi si trasformavano in qualcosa che non aveva più nulla di umano. I sette si trasformavano in animali: lupo, pecora, iena, asino, gallo, ecc. C'era la contemporaneità, l'accumulo di corpi e cose, che rivelava l'espressione di un'individualità frantumata, di una realtà decomposta, *la scomparsa dell'individuo*. Nel gran caos generale, la luce rossa si spegneva e riaccendeva sulla grande ammassata passando gradualmente dal rosso al verde foresta. Su questo cambiamento i manichini di fondo si voltavano lasciando apparire il grande mascherone africano. Iniziava così un *tam tam* sfrenato, che scatenava una danza primitiva. Iniziava uno stato babelico. Persa con stupore la parola, i nuovi selvaggi invano tentavano di articolare verbo, e colpiti da progressiva anchilosi, rimanevano paralizzati. A questo punto al demiurgo necrofilo non rimaneva altro che prenderli uno per uno e trascinarli in ribalta. Uno dopo l'altro li *esponeva* davanti al pubblico, seduti al limite del proscenio con gambe e braccia incrociate, gli apriva la bocca e la tamponava con uno straccio bianco. Poi si sistemava anche lui nella stessa posizione. Tutti e sette i personaggi con gli occhi sbarrati, rimanevano immobili ancora per tre minuti d'orologio. Non avevano più nulla da dire.

Ecco. Questo è stato il *Gregorio. Cabaret dell'800*. Un pezzo di teatro di cui nemmeno Carmelo allora capì l'importanza, tanto è vero che nel suo libro biografico scritto con Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, lo liquida con due battute, anzi lo cita solo di riflesso parlando di *Addio porco*: «C'era stato poi *Addio porco*, rivisitazione del mio precedente *Gregorio. Cabaret dell'800*, già presentato al Ridotto dell'Eliseo».<sup>2</sup> Basta, tutto qui. Egli mischia e confonde i due lavori. Ha rimosso *Gregorio* perché c'era un contenuto, perché era teatro, privilegiando poi lo spettacolo e l'arte.

Quel finale venne ripreso cinque anni dopo dal Living Theatre in *Mysteries and Smaller Pieces*, e quando andai a trovare Judith Malina nel suo camerino per complimentarmi con lei per il loro lavoro, lei trionfante disse: «È vero, io vidi quello spettacolo al Ridotto dell'Eliseo e ne rimasi sconvolta, quell'immagine finale era il massimo che si potesse esprimere per comunicare il mutismo, l'annullamento della parola».

Quella parola che Carmelo a un certo punto ha voluto eliminare per fare arte. È da qui, dal *Gregorio*, che Carmelo scoprì la violenza della parola finalizzata a dire verità nascoste, tabù da abbattere. Ma lo fece sulla spinta di Giuliana e del sottoscritto, allora anarchico sfegatato. Insistevamo sulla dissacrazione, sull'oltraggio e sulla profanazione blasfema. Basterebbe ricordare il tema di fondo della *Salomé*

<sup>2</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p.125.

messo in scena al teatro delle Muse (Giuliana allora non era più in compagnia), dove la puzza di merda invase tutto il teatro delle Muse, odore che proveniva dal trono-pozzo di Erode, dove era rinchiuso il Messia-Citti, l'annunciatore della buona novella. La gente si guardava sotto le scarpe e guardava con sospetto il proprio vicino. Quando proposi a Carmelo come presentare il Battista, egli disse: «Troppo forte». Ma poi, su mia insistenza, ci ripensò e disse: «Perché no, tanto la gente non capisce niente». Da allora, in quasi tutti i lavori teatrali, il pubblico veniva colpito anche attraverso l'olfatto: l'incenso e zolfo in *Il rosa e il nero*; l'odore dolciastro di confettura in *Manon* e in *Faust o Margherita*; l'odore di bruciato e di vodka, in *Spettacolo Majakovskij*, l'odore dei sughi e degli aromi violenti della cucina del sud in *Nostra Signora dei Turchi*. Oppure quando al teatro dei Satiri all'alzarsi del sipario del secondo tempo del Faust, assieme agli urli dell'infognato Vincenti-Mefistofele-uomo-mascherato intento a corteggiare Margherita, facemmo piombare sui malcapitati spettatori un muro di fumo denso e acre, limaccioso e appiccaticcio, asfissiantoli tutti. Gente che tossiva, piangeva, soffocava, ma non si muoveva. Aspettava di vedere se Faust riusciva o no a ridare indietro Margherita al nuovo Mefistofele, un povero ragioniere di banca, *uomo mascherato* dei fumetti. Quella platea intossicata pretendeva che fossimo noi a prendere posizione secondo il titolo del lavoro, cioè scegliere tra Faust o Margherita, tra l'uomo pensante e l'animale, tra teatro e spettacolo. Ma erano loro invece che avrebbero dovuto prendere coscienza di ciò che erano, attraverso una colonna sonora pazzesca sparata a tutto volume e piena della vita che l'avvolgeva.

In quella colonna sonora c'era di tutto: Nicolò Carosio che urlava piangendo il gol inglese fatto all'ultimo minuto all'Italia nelle Olimpiadi del 1960. C'erano Topolino, Totò, il Papa, lo scarico del cesso, il pianto del neonato, la sirena della Croce Rossa e della Polizia, discorsi politici e Paperino, pubblicità e inni ecclesiali, gorgheggi di soprano e l'urlo dello *speaker* radiofonico che singhiozzando gridava: «Lazio batte Milan 1 a 0!». Il tutto condito con pezzi d'opera assordanti, mettendo in funzione anche qui il caos descrittivo e significante del *Gregorio*.

Pezzi di teatro enormi. Queste non erano provocazioni, era teatro.

Dieci anni bene o male passati insieme, con una presenza sia pure saltuaria, ma viva nella fase creativa delle prove, dove sia nel famoso Laboratorio che nei vari teatri romani, abbiamo imbastito insieme dieci lavori memorabili che sono tutti dentro la storia del teatro italiano.

Vorrei dire qui, due parole chiarificatrici e correttive sul Laboratorio di San Cosimato.

Senza dubbio è stata una grande esperienza formativa e sperimentale, una fucina di invenzioni teatrali, dal *Pinocchio*, all'*Amleto*, al *Majakovskij*, *Addio porco*, ecc. Ma come è nato effettivamente il Laboratorio, e come sono state costruite quelle cinque o sei opere prima della sua chiusura con il *Cristo 63*? Nel libro delle sue memorie Carmelo parla del Laboratorio affermando che questo nacque dalle ceneri di una falegnameria. Quando ha scritto la sua autobiografia, forse i suoi ricordi non erano più lucidi come una volta, forse ha confuso il lavoro dell'attore Manlio

Nevastri, il quale oltre che fare la spesa e preparare il pranzo e la cena agli attori, si dilettava a fare lavori di falegnameria, riparando sedie o tavoli sfasciati la sera prima, oppure ha rimosso volutamente quella nascita, perché riguardava il sottoscritto. In quei locali in realtà risiedeva da anni il Circolo Drammatico Romano di cui io ero socio. Questo circolo era una associazione di persone di varia estrazione sociale che si riuniva per discutere di teatro, fare letture di nuovi testi, e mettere in scena ogni tanto un lavoro fuori Roma. Tra impiegati statali, insegnanti, e artigiani, io ero l'unico professionista della materia e come tale avevo attrezzato il locale per prove e conferenze.

Fu proprio nel periodo della costruzione del *Gregorio. Cabaret dell'800* al Ridotto dell'Eliseo, che venne fuori la necessità di chiudere il circolo per le continue defezioni, rinunce e cancellazioni. Ormai le spese erano diventate pesanti.

Per me allora fu naturale chiedere a Carmelo se non fosse stato il caso di prenderlo noi per farci delle prove o magari per farne un centro sperimentale sulla falsa riga delle esperienze statunitensi. Carmelo, prima indeciso, poi su mia insistenza, quando vide il locale si convinse. Gli piacque, così decise di farci un teatro.

Con i soci rimasti, convenimmo assieme a Carmelo per un rimborso del materiale esistente nel locale con una somma di quattrocentomila lire. Carmelo ce ne diede duecentomila, il resto lo avrebbe dato dopo i lavori per l'agibilità. Inutile dire che del resto non se ne parlò più. Dopo il successo del *Gregorio* ci trasferimmo nel nuovo locale. Con i miei macchinisti costruii una piccola ribalta che prendeva tutta l'apertura della sala grande che avanzava dal muro di fondo per circa due metri e mezzo e alta quaranta centimetri. Dieci tavoli 80x80 cm., quattro sedie impagliate da osteria per ogni tavolo, un fiasco di vino cannellino e quattro bicchieri era tutto l'arredamento del teatro. Vi entravano quindi quaranta persone in tutto. Il cortile del palazzo fungeva da *atelier*. Un locale diventato rapidamente di moda e di conseguenza la curiosità e la gratificazione degli inquilini era data dalla presenza di un pubblico noto, come Visconti, Moravia e la Morante, Ripellino, Flaiano, Pasolini, Eduardo, Gassman, registi e imprenditori come Lebole, che ogni volta che veniva lasciava trentamila lire. Il biglietto d'ingresso era di cinquemila lire, mentre al Quirino il biglietto era di sole duemila. Fu un luogo di rottura.

Siamo nel '62, e lo spirito goliardico, frammisto a quello rivoluzionario, era già premonitore di quello che sarebbe avvenuto poi nel '68: «I signori sono pregati di passare al trucco» e il vecchio e robusto Nevastri, sulla cinquantina, li segnava con *stick* di tutti i colori come tanti Apaches. Le signore ridacchiavano, «Interessante», «Che simpatici», «Che clima eccitante». Ma non capivano. Venivano a teatro per assistere a una cena intima fra attori. Lo scopo di tutto questo? Destituirli, annullarli. Pura goliardia, gioco, scherzo, presa in giro. Eppure fra queste serate anemiche di contenuto, in poco più di un anno e mezzo in quel buco sono stati messi in scena ben otto lavori teatrali memorabili che sono tutti dentro la storia del teatro: *Amleto*, *Pinocchio*, due diverse edizioni di *Spettacolo Majakovskji*, *Capricci*, *Addio porco*, *Federico Garcia Lorca* e *Cristo 63*. Tutti questi lavori sono stati citati da Carmelo nelle sue memorie con superficialità o appena accennati.

L'avversione di Carmelo per il testo nasce dopo gli anni Settanta. Dopo aver letto *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud diceva: «Testo. Dopo Artaud, quello che più conta è liberare il teatro da testo e messinscena». Voleva intendere che si doveva subordinare il teatro di parola allo spettacolo. Insomma spartito e sceneggiatura per lui erano stesure di eventi trascorsi. Ma aveva dimenticato che tutti i lavori fatti negli anni Sessanta, hanno avuto, sotto forma di *canovaccio*, non solo il testo, ma un'importante contenuto.

Ha dimenticato per esempio, il grido di Pasolini alla fine dell'*Amleto*, il primo *Amleto* del '62, allestito al Laboratorio, quando disse: «Ma porca miseria, ora non potrò più vedere un altro *Amleto*». Quel lavoro come al solito era una sintesi del testo shakespeariano. Riducemmo a emblema il carattere d'una condizione umana che si fa concetto, cioè «l'indecisione», centro e causa di ogni testo tragico. Fare o non fare, prendere una decisione. La scena tutta nera, con un arco sulla destra per l'apparizione del fantasma, consisteva in tre doppi troni gotici che componevano l'aula di giustizia per un processo all'uomo. Come avveniva nel *Gregorio*, la contrapposizione delle voci era graduale, aumentando sempre più col procedere dell'azione. Prima due, poi quattro, poi sei voci si sommarono in una rissa di domande e risposte, accuse, dubbi, ansie e paure. Il nostro *Amleto* era tutta una inchiesta.

Così mentre la Corte è stretta da un turbinio di battute indagatrici e si auto-solidarizza, Amleto si trastulla in lugubri riflessioni.

L'*Amleto* è la tragedia del dubbio. Camminando alle spalle dei suoi giudici come l'ombra di Banquo, distribuiva le pagine del testo inondando di bigliettini i sei attori che avevano un gran da fare a cercarsi una propria funzione. Questa tecnica di montaggio è stata usata anche nel *Gregorio* e in seguito anche nel *Rosa e il nero* e qui riproposta con un gioco di duplicazioni e di controfigure di attori che si suggerivano le parti in un teatro entro un teatrino, con un Amleto che entrava e usciva continuamente dal suo ruolo. Contemporaneamente le tre coppie, Re e Regina, Polonio e Ofelia, Orazio e Laerte, in un crescendo di urli, accusandosi a vicenda e in procinto di arrivare alle mani, dopo aver fatto bere un calice di vino avvelenato all'ignaro principe, lo costringevano a cadere ai loro piedi. A questo punto, prima di morire l'uomo si chiedeva dentro di sé: «Chi sono». Il famoso monologo qui, più che essere recitato, è riflettuto, filosofato. «L'essere o non essere» Carmelo se lo diceva dentro di sé, era un fatto privato. Quella sera vidi Pasolini chinarsi su Carmelo che era a terra vicino ai suoi piedi per captare almeno un tono di quel monologo, ma nulla, nemmeno un fiato. Da qui la sua battuta.

Questo dubbio filosofico fu chiarissimo quando affrontammo *Pinocchio* due mesi dopo. Doveva essere la sintesi e la somma di tutti i pregi e i difetti dell'italiano.

Nel montaggio, pensammo subito a Rimbaud e a Jarry, cioè a impostare tutto lo spettacolo su una macchina utilizzabile alla Mandrake, che fosse utile per il gioco del doppio, apparire e sparire. Una messinscena di oggetti e cose adatte alla trasformazione dei personaggi da uomini in animali e viceversa. Il *Pinocchio* è il testo italiano per eccellenza, quello che più ci rappresenta, dunque c'era la presenza del Tricolore dappertutto. Ricordo che nei nostri incontri demmo grande importan-

za all'apparire e al nascondersi. Il nostro *Pinocchio* era una favola per adulti, doveva presentare un personaggio vivo, vero, rappresentativo dell'essenza del carattere italiano: egoista, individualista, antisociale, opportunistico, falso, bugiardo, ladro. Un ingordo uomo della libertà, che rifiuta ogni regola per fare quello che vuole.

Ogni burattino disposto lungo l'ampiezza del proscenio aveva con sé il suo boccoscena con tanto di siparietto che abbassava e alzava per apparire e sparire. Un gioco a mosca cieca: «Pinocchio? Pinocchio dove sono? Pinocchio son qua, Pinocchio son qui, prendimi». E il siparietto privato, saliva e scendeva a volontà. Questi burattini di legno marcio, sono ancora oggi invisibili, si nascondono, e si mimetizzano, imponendo il loro individualismo e la loro ferocia. Pinocchio correndo da un burattino all'altro gridava: «Dove siete?... mi fate paura... mi fate ridere...». Nella sarabanda del gioco a rincorrersi, tra gridi, canti, e musica bandistica paesana, Pinocchio a tentoni andava a sbattere contro Mangiafuoco il reggitore di fili: «Povero me, non voglio morire». Ma Mangiafuoco ama i burattini, soprattutto se sono servili e obbedienti, così lo grazia. Ma per strada incontra la Volpe finta zoppa, vestita da cardinale con un'armatura medioevale e il Gatto orbo d'un occhio, vestito da banchiere con tanto di cilindro lucidissimo. Il Gatto e la Volpe gli dicono: «Tu metti qui i tuoi soldi, ci getti sopra un pizzico di sale e intelligenza imprenditoriale, poi con spirito liberal capitalistico, troverai i tuoi denari centuplicati».

Pinocchio gli dice che li avrebbe ricompensati. Ma la Volpe indignata si schernisce: «Un regalo a noi? Dio ce ne scampi, noi non lavoriamo per il vile interesse, noi lavoriamo per arricchire gli altri». E Pinocchio «Che brave persone!» Ma le brave persone lo derubano.

Per Pinocchio, con quei due loschi figure che si sono fatti da sé, non c'è storia. Lo portano al campo dei miracoli e l'impiccano.

Carmelo aveva visto nel mio studio di via dell'Orso, alcune vetrine realizzate tra il '53 e il '54, dedicate all'infanzia (tra parentesi, sono bacheche che contengono oggetti veri, plastici a grandezza naturale). In una di queste c'è un bambino seduto su un seggiolone, che ha la ciotola della minestrina versata sulla ribaltina; una pastina fatta da tante lettere: «Mia... mia...», le prime parole pronunciate dopo mamma e papà da ogni essere umano. *La roba*. Il possesso per la sopravvivenza. Così quando ci mettemmo a tavolino per scegliere i pezzi più significativi per le denunce che volevamo fare trovammo le giustificazioni di Pinocchio sulla morte del Grillo le origini di ogni male, cioè l'egoismo, l'individualismo. E quando la Fatina incestuosa, che violentava fisicamente sul palcoscenico Pinocchio, come fanno le mamme italiane con i loro figli, gli domandava dove aveva messo le monete d'oro, lui rispondeva con le bugie: i bugiardi hanno l'oro in bocca.

Uno spettacolo anti-nostalgico, in cui il surrealismo della favola di Collodi veniva sfruttato per porre sotto accusa non solo la retorica deamicisiana ma soprattutto l'etica e la morale del cittadino italiano.

Nel finale, non avendo il Laboratorio la soffitta e non potendo far scendere dall'alto le cento bandiere tricolore, come poi avverrà a Spoleto e al teatro

Centrale, queste vennero fatte srotolare da ogni attore per tutto il locale, mentre la musica dei *Pagliacci* di Leoncavallo rompeva i timpani.

Due anni dopo, nel luglio del 1964, lo spettacolo venne montato al Festival di Spoleto dentro una tenda da circo.

Avevo fatto stendere sul palcoscenico una grande bandiera tricolore come base del gioco che stavamo per intraprendere. Durante il collaudo si presentò il Commissario di zona che ci ordinò di rimuoverla dicendo: «Vogliamo scherzare, ci mettiamo a calpestare il tricolore». Carmelo non voleva toglierla e la cosa stava prendendo una brutta piega, così dissi ai macchinisti di sostituirla con tre proiettori da duemila watt da piazzare a terra sul palcoscenico rivolti verso il pubblico, con due gelatine ai lati, verde e rossa. Quei tre proiettori non erano una provocazione, anche se negavano con la loro luce psichedelica ogni possibilità di visione, ma sparavano un'italianità mal digerita alle spalle dei presenti ricomponendo il tricolore sul fondo della tenda.

Anche qui ricompare il montaggio del *Gregorio* con gli imbonitori da circo, che tra urla e canti rievocavano con parole e gesti *Sangue romagnolo* e *La piccola vedetta lombarda*, mentre una pioggia di bandiere calava sul palcoscenico assieme al suono di una banda militare a tutto volume.

Questo lavoro venne poi presentato al teatro Centrale di Roma nel 1966.

Nel luglio del 1962 ero a San Miniato per il mio secondo lavoro, a montare la scena del *Primogenito* di Christopher Fry, con la regia di Orazio Costa.

Carmelo mi telefonò per dirmi che voleva mettere in scena per la terza volta il *Majakovskij*. Avevo visto la seconda edizione Carmelo-Rosselli e me ne ero già fatto un'idea. Amalia Rosselli era una musicista apolide comunista; una strana amicizia, perché tra i due c'era solo la passione per la musica.

Carmelo in questo spettacolo, nella foga della recitazione, lacerava le bandiere rosse bruciacchiate appese al soffitto, simbolo, diceva lui, del fallimento rivoluzionario della Russia del '17. La Rosselli si arrabbiò e se ne andò.

Una mattina del novembre '62 eravamo al bar accanto al Laboratorio in piazza di San Cosimato, lui per un whisky e io per un caffè, quando sentii il proprietario del locale che gridava al garzone: «Si può sapere quando ti decidi a liberare la cantina da quelle maledette bottiglie?». Migliaia di bottiglie di vino col fondo rientrante, robustissime. Pensai subito alla soluzione per il *Majakovskij*. Dissi al barista che le avrei prese io, e spiegai a Carmelo che sarebbero state il terzo personaggio dello spettacolo. Il pianoforte, la sua voce e le bottiglie sarebbero entrate in conflitto tra di loro per evidenziare la disperazione e l'impossibilità dell'uomo di arrivare a Dio. Una montagna di bottiglie circondavano Peppe Lenti in frac bianco al pianoforte a coda che si lamentava di non poter suonare in quelle condizioni. Carmelo gli diceva: «Non devi suonare, devi soffrire». Debbuttammo nel novembre del '62. Qui, come nel *Gregorio*, tutto iniziava in sordina. Carmelo entrava in scena in punta di piedi, sussurrava, recitava in falsetto. Anche il suono del pianoforte era calmo, dolce, poi lentamente le tre voci si alzavano facendosi vive. Nasceva la solita gara di visibilità e più l'uomo tentava di elevarsi a Dio, muovendosi tra il fragore delle

bottiglie vuote, più scivolava giù, soverchiato dal suono del pianoforte che incalzava. Pianto e urlo non riuscivano a dominare il grido straziante del pianoforte suonato con pugni e gomiti. Il rumore demoniaco delle bottiglie, stridulo, ghiacciato, straziava l'uomo che non si rassegnava, la musica non cedeva. La voce ribelle del vetro che si imponeva su quella del pianoforte e su quella disperata dell'uomo era infernale.

Mi piacerebbe confrontare questo *Majakovskij* con uno qualsiasi recitato da Carmelo Bene dopo il 1970, per esempio con quello di Mosca, per capire la differenza sostanziale che c'è fra teatro di prosa e spettacolo.

La lettura di una poesia è teatro? Il rumore di cocci di vetro è teatro? Il suono di un pianoforte è teatro? Sì, se insieme e in contrasto tra loro si propongono come personaggi conflittuali, come soggetti significanti.

Anni dopo Carmelo non ha più voluto sentire parlare di passione, diceva che nel teatro non c'è nulla da leggere nei testi, né una memoria, né un ricordo, né un simbolo, che non c'è alcun senso da scoprire, da capire, ma solo *emozione* da provare. È vero, lui alludeva al teatro che in quel momento stava facendo, con grandi soddisfazioni e successi e che ormai era diventato teatro lirico, "opera d'arte". E come sappiamo l'ascolto di un pezzo di Mozart o *rock* non lascia spazio a riflessioni, pensieri, non c'è niente da capire ma solo emozioni da godere. Diceva Carmelo Bene: «Ero un'orchestra che rilancia un'altra orchestra e così facendo ho strappato il teatro musicale alla volgarità del visivo e alla sconcezza della parola». Quella parola che un giovane russo durante un dibattito dopo la rappresentazione del *Majakovskij* a Mosca non ha più trovato, persa nell'accumulo assordante voce-elettronica; quel giovane disse: «Questo non è il teatro che io conosco, non è quello che mi aspettavo, ma è grande teatro».

Di prosa? Lirico? Un ibrido tra i due? Sarebbe stato interessante chiedergli cosa intendesse per teatro. Quel giovane, abituato ad ascoltare in una rappresentazione teatrale argomenti, temi, conflitti, non trovandoli più si trovò spiazzato, cogliendo invece tre voci amplificate in una sola allucinazione, quella di Carmelo. Altro genere, altra forma. Una cosa è certa: lui e tutta quella platea subirono il fascino del cromatismo timbrico e sonoro della voce di Carmelo, assieme – cosa non secondaria – all'amplificazione della musica elettronica che li inebriò di emozione. Nel '62 Carmelo, intitolando il lavoro *Concerto Majakovskij* aveva favorito l'equivoco, lasciando credere che si trattasse di musica, invece si trattava di un pezzo di teatro sconvolgente. Carmelo-Majakovskij, nella sua foga dirompente e allucinata, lottava con altri due personaggi, *bene* e *male*, che come lui avevano diritto di parola e che gli erano nemici e antagonisti. La durezza e la violenza delle altre due realtà lo annientavano, evocando insieme una sorta di paesaggio di morte. Le sue straordinarie doti vocali contribuirono a creare, nella disperazione, assieme alle altre voci, una nuova improvvisa drammatica realtà.

I primi lavori di Carmelo sono stati dei grandi *grotteschi*, il genere di spettacolo più difficile ed equivoco, perché somma insieme tragedia e commedia, serio e faceto.

Dopo il 1970, quando ormai sceglie un altro genere a lui più congeniale, lo stesso Carmelo azzarda una sua teoria: «L'amplificazione a teatro e nella poesia, come

fine del teatro e della poesia». Dunque, l'amplificazione come fine, cioè stordire, annullare la mente in deliri. Egli nega il testo drammatico, e con esso la parola che è sempre stata il DNA del teatro di prosa. Certo, il testo è letteratura, non è teatro, ma esso si presenta al lettore come un enigma da sciogliere o come una partitura scritta da decifrare e interpretare. Lettore e regista che intendono usarlo come pretesto per la costruzione di un'opera teatrale, sono costretti a individuare nel testo le intenzioni dell'opera piuttosto che le intenzioni dell'autore.

Egli fin da piccolo coltivò la passione per l'opera lirica; la zia e i suoi genitori lo educarono all'ascolto del melodramma, che utilizzò fin dagli esordi. Tutte le sue opere teatrali sono state costruite affogando l'azione dentro una colonna sonora predominante, con brani d'opera che rompevano i timpani. Inconsciamente il pubblico seguiva il lavoro in un'atmosfera semi-allucinatoria, mettendo in conflitto *mente* ed *emozione*. Scrive Carmelo: «Si lamentano di essere stati esclusi, assordati, ma io sono riuscito a fargli raggiungere l'orgasmo fino al delirio, fino all'ascesi. Sono riuscito a annullarli nella beatitudine, si lamentano della loro fortuna».

È vero, ci ha dato dei momenti di gioia indimenticabili, grandi momenti di turbamento irrazionale. La musica ha sempre avuto lo scopo di provocare una condizione determinata e voluta, e l'unico obiettivo del *rumore organizzato* è l'effetto che esso produce sugli uomini. Produrre questo effetto è la funzione sociale della musica.

Essa non esprime *un* sentimento (che è del musicista), ma produce *il* sentimento, *eccita come la droga*. E come diceva Carmelo, la mente viene annullata per raggiungere l'estasi, fino all'orgasmo mistico.

Credo che questa sia stata la strada più congeniale alle sue potenzialità, che sono state la straordinaria memoria, la bellissima voce e l'udito finissimo.

Quando Carmelo decise di fare *Cristo 63* (rievocazione dell'ultima cena, con tanto di crocifissione in scena) io ero a Luni vicino a La Spezia, con la compagnia Alberto Lupo per montare *Giulio Cesare* con la regia del critico teatrale Giorgio Prosperi e quindi sono venuto a sapere dei fatti accaduti quella sera dai giornali e dagli amici che parteciparono all'evento. Sembra che l'attore argentino che recitava l'apostolo Giovanni improvvisamente alzò la veste e si mise a orinare in platea. In sala c'erano l'Ambasciatore argentino e signora. Il risultato fu l'accusa di atti osceni in luogo pubblico, turpiloquio, vilipendio e oltraggio. Il locale venne chiuso il giorno dopo e fu la fine del Laboratorio.

Quando Carmelo ricomparve all'inizio del 1963, si presentò alla galleria d'arte La Fontanella, in via del Babbuino, dove io esponevo le mie Vetrine. Fu una bella sorpresa anche perché acquistò una di queste, *L'anticristo*, che tenne poi a casa di via Aventina. In quell'occasione mi parlò della *Salomè*. Il debutto fu nel marzo del 1964.

Dovevamo trovare un teatro adatto, possibilmente economico, così finimmo al Teatro delle Muse, di proprietà delle Ferrovie dello Stato, dove io in quel momento avevo in piedi *La Raganella*, con la compagnia Pandolfi-Spina e la regia di Ruggero Jacobbi.

Avevo contribuito alla stesura del canovaccio di *Salomè* e buttai giù degli schizzi adatti. C'era comunque un testo e un contenuto. Carmelo tagliò tutte le battute a Franco Citti, che era il Battista. Citti doveva inventare all'impronta. Ne veniva fuori ogni volta una cosa orrenda. In canottiera e con un cappello di carta di giornale in testa da muratore, ogni volta che emergeva dal trono-pozzo gridava: «Chi m'ha fregato la bicicletta?» Oppure: «A more' c'ha fatto la Roma?».

Queste battute non erano uno straniamento alla Bertolt Brecht, ma un gioco e una sfida alla rappresentazione, una denuncia all'azione simulata e all'illusione teatrale. La scena era una chiesa nelle chiese. Un ibrido ambiente architettonico fra ebraico, greco-ortodosso e cattolico. Al centro, su due gradini coperti di pelli d'animali, c'era il trono cisterna-zi-peppe (un orinale, per intenderci). La luce colorata, la musica del melodramma, l'odore d'incenso e la puzza di fogna dovevano tendere, all'interno della scrittura scenica, a un rapporto omologico con la struttura dell'azione e creare un'ambientazione che rivelasse il senso e il significato dell'opera. Il «terrore di Erode» era la chiave di lettura del testo. Erode sapeva che avrebbe perso regno e potere, e per questo non aveva esitato a ordinare la strage degli innocenti. Ma gliene sfugge uno, che poi, come effettivamente predisse il Messia, prese quel posto che ancora oggi detiene saldamente. Il testo di Wilde fu depredata per trasformarlo in un giallo grottesco in piedi da duemila anni.

Lo spettacolo si arricchiva con tutte le possibili invenzioni del *Gregorio. Cabaret 800*.

Come ho già detto, Carmelo aveva tagliato a Citti tutte le battute di Jokanaan, che ogni volta che emergeva dal trono-pozzo strillava rivolto a Salomè: «A fia de na coloraraa!» La farsa finiva naturalmente con la testa del Battista sul bacile d'argento e con i contorcimenti libidinosi di Salomè, fulminata da un colpo di pistola con cui Erode Antipa liquidava la sanguinaria e un po' matta figliastra.

*Salomè* è stato il lavoro più blasfemo, più clownesco, più elisabettiano e truculento fra tutti. E non poteva che essere così, visto il soggetto. Carmelo non ha mai parlato volentieri di questo lavoro. Col passare del tempo e degli spettacoli, la sua preoccupazione maggiore è stata quella di cancellare, sottrarre ogni "contenuto" da ciascuna operazione teatrale.

Nell'autunno del '64, dopo circa un mese di prove, andammo in scena con la *Manon*. Dovevo realizzare un parco della Belle Époque, così andai da Paravicini e affittai un'intera scenografia d'opera lirica. Fondali, quinte, principaloni e un boccascena di tela dipinta alto dodici metri. Il teatro Arlecchino, poi chiamato Flaiano, fuori boccascena era alto cinque metri, e le quinte dipinte con grandi platani, che erano alte dodici metri, le dovetti piegare in testa e alla base, senza armatura, volutamente spiegazzate, tenute su da semplici cantinelle in modo da sembrare false e provvisorie. Tutto il parco era costituito da una struttura precaria. Tutto all'improvviso poteva crollare, costringendo gli attori a guardarsi dalla falsa natura. Un divertimento pazzesco vedere gli attori recitare con la spada di Damocle sulla testa che da un momento a l'altro poteva cascargli addosso.

Così alla spettacolare distruzione della scena (veniva giù tutto, celetti, quinte, fondali, lasciando intravedere il muro di fondo con la scritta “Vietato fumare”, mentre Carmelo si limitava a dirigere dalla terza fila di platea la colonna sonora) veniva rivelato il rifiuto della rappresentazione.

Il Des Grieux di periferia finiva per torturare la sua Manon fino a ucciderla e poi a uccidersi nell'impossibilità di abbracciarla teneramente. Assieme alla morte di Manon, tra macchinisti in scena, chierici in processione, guardie comunali che emettevano contravvenzioni e un *can can* orgiastico di sei ballerine, sotto gli occhi di un enorme cavallo della Birra Peroni (che per farlo entrare in platea si dovette rompere il muro che teneva la porta d'ingresso al palcoscenico), si celebrava lo sterminio del melodramma assieme alla romanza del terzo atto della *Manon* di Puccini cantata da Beniamino Gigli, eseguita tre volte di seguito in apertura dello spettacolo. Questa ammicchiata di suoni, canti, voci, col rombo scoppiettante del *go-kart* e gli urli degli attori, ricordava l'atmosfera del *Gregorio. Cabaret 800*.

Come era accaduto per tutti i lavori rappresentati in quel periodo anche in *Faust o Margherita*, andato in scena nel dicembre del 1965, il testo era servito solo come pretesto. Nelle discussioni fatte durante la lettura si decise di cambiare quasi tutto. Per esempio, buona parte del secondo tempo venne lasciato alle improvvisazioni del Vincenti-Mefistofele per corteggiare Margherita. Lo spettacolo iniziava con un ballo in un *night*: Faust vestito da *play boy* con giacca nera di pelle lucida e blue-jeans, con una bottiglia di whisky in mano, ballava con Margherita vestita da sposa. In un angolo qualcuno li osservava: è l'Uomo Mascherato dei fumetti. Un ragioniere di banca. C'era una luce psichedelica che girava sui ballerini, mentre la canzone *Amado mio..!* incalzava languida. Faust bacia Margherita, la lecca, la denuda lentamente, pezzo per pezzo, cerca di provocare l'unico cliente del *night*. L'Uomo Mascherato brama di poter ballare almeno una volta con una donna come quella. Dopo il ballo licenzioso, atto solo a provocare l'uomo presente in sala, l'azione si dissolveva per evidenziare le sartine che spettegolano sulla coppia. La scena ora è nel *night*, ora è in biblioteca, ora in un bordello, ora a casa, ora in studio. Faust di notte entra in una *boutique*, si avvicina a un manichino di plastica. Nessuno l'ha visto ma Margherita pure invisibile è in un angolo. Faust si avvicina e sprofonda languido il capo nei veli nuziali che lo coprono: «Bella, bella, je t'aime». L'ama a tal punto da singhiozzare. Margherita è cerulea. Faust stringe il manichino, si sentono rumori sinistri di celluloidi che accompagnano il suo orgasmo. L'ansimare di Faust fa eccitare Margherita e insieme finiscono inconsapevoli per amarsi attraverso un manichino. Margherita: «Faust! Demonio! Drogato, porco!». Faust vuole tornare a essere Homo Sapiens e ordina a Wagner di ri-catalogare tutti i libri e i manoscritti. Ai piedi della ribalta c'è in corso un Sabba. Le sartine si sono trasformate in streghe. In tutù inglese sotto la luce di Wood si sono riunite per un esorcismo: fare una fattura a Faust per indurlo a sposare Margherita che aspetta da trecento anni. Sul Sabba finisce il primo tempo. Nel secondo tempo sapete come è andata.

Firmerà il novello Mefistofele-Uomo Mascherato per l'acquisto di Margherita?

Questa era la domanda del testo, ma, come già detto, tutto finiva in fumo.

Nell'ottobre del 1966 mettemmo in scena *Il rosa e il nero*, una rivisitazione del romanzo gotico inglese *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis. L'originale carica del testo di Lewis, al solito sbriciolato e fatto a pezzi, venne restituita attraverso poche chiavi significative affidate alla fusione degli elementi semiologici del teatro. Ma più che alla gestualità, ai costumi, alla musica, alla parola come suono, questo spettacolo fu giocato tutto sulle luci. O meglio, su un particolare strutturale della scena, cioè sulle due porte laterali in ribalta, l'una di fronte all'altra, che girando su se stesse, aprivano o chiudevano l'accesso alla luce. Dopo una prima lettura del testo fatta con Carmelo, avevo preparato un plastico perché lui stesso potesse vedere meglio le reali possibilità di movimento in scena e imbastire così la sua regia. Si trattava di creare l'atmosfera di un lugubre convento madrileno settecentesco. Tutta la scena era rullata su fondo nero, con oro e argento, e ogni volta che prendeva luce si accendeva creando un ambiente greco-ortodosso. Il plastico fu esposto alla Mostra Internazionale di Scenografia di Praga e al Palazzo Reale di Napoli.

Tutta la regia e i movimenti scenici erano impostati sui tagli di luce che filtravano dalle due porte che si spiavano. L'illuminazione non contemplava alcun riflettore in sala. Al centro della scena, un ingombrante catafalco-confessionale-doppio trono era ben amalgamato con l'atmosfera del bordello conventuale che Carmelo fece diventare, di volta in volta, water, cripta, letto, chiostro, scultura totemica, personaggio complice e antagonista. Carmelo un giorno disse: «L'essenziale è capire che due fasci di luce possano dialogare tra loro come persone che si vedono da lontano». Alla fine il monaco viene consegnato all'inquisizione e, per sfuggire alla sentenza, cerca di vendere l'anima a Satana. Matilda gli dà un ultimo bigliettino che il monaco stesso decifra: «Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia...». Il sipario si chiude sulla frase musicale del *Faust* di Gounod. Da quel poco che era rimasto del romanzo, il lavoro evolveva da scena infernale alla conclusione opposta, cioè a una revisione del terrore in funzione dell'ironia e del burlesco. Un grottesco appunto. Sono d'accordo con Flaiano che in una sua recensione scriveva: «Carmelo Bene evoca un seguito di ideogrammi teatrali, pure immagini depositate nel melodramma e recuperate con uno struggimento, direi da ragazzo che vede ancora il teatro come un suo spettacolo personale, un tentativo di autobiografia da vivere». Quindi un modo di addobbarsi e di vestirsi quasi nevrotico, di incespicare nei reperti simbolici dell'estetismo para-religioso delle sacrestie. Di proporre insomma un'alternativa delirante alla realtà del tempo libero di massa. Non a caso Carmelo Bene è nato a Lecce, nel barocco più fiorito, dove sopravvive un artigianato dei Santari di cartapesta e dove Giuseppe da Copertino fu elevato alla gloria degli altari grazie ai voli che spiccava in chiesa librandosi elegantemente sui fedeli, riscoprendo che la meraviglia è il fine non solo del poeta ma anche dell'attore.

Dopo il Laboratorio, Carmelo stava cercando un locale. Io ne trovai due, uno in via Belsiana e un altro in via Gioacchino Belli. Quello di via Belsiana lo utilizzai

assieme a Gian Maria Volontè per mettere in scena *Il Vicario* di Rolf Hochhuth, un disastro economico e un successo politico.

Un testo acquistato per cinque anni dallo Stato italiano per non farlo rappresentare. Non si poteva permettere l'andata in scena d'un testo che metteva in cattiva luce Papa Pacelli, Pio XII. Così sabato 13 febbraio 1965 il Prefetto ordinava di fermare lo spettacolo. Ci fu un tafferuglio furibondo tra cittadini e polizia. Il teatro fu circondato e bloccato: non si poteva più né entrare né uscire. Volontè, gli attori e un certo numero di spettatori, rimasero chiusi in teatro per un giorno e una notte. Luzzatto, deputato del PSDP, fece un'interpellanza alla Camera per la censura. Poi il lavoro venne recitato alla libreria Feltrinelli di via del Babbuino. Ma una settimana dopo il principe Colonna convocò la compagnia perché rappresentasse l'opera alla presenza di vescovi e cardinali nel suo palazzo.

Non raccontai a Carmelo i particolari di quella avventura, non avrebbe capito. Carmelo appena sentiva odore di politica o di protesta civile, vomitava. Fra i paradossi che ripeteva cito: «Me ne strafotto dei problemi sociali, il povero andrebbe fucilato, la razza umana mi ripugna». Gli dissi che il locale di via Belsiana era sotto sequestro e che rimaneva quello di via Belli. Così andammo a vederlo.

Dunque, la cantina in via Gioacchino Belli 72 divenne il nuovo teatro di Carmelo Bene, il Beat 72 (il 72 era il numero civico della via). Partimmo per il nuovo spettacolo dal romanzo che Carmelo aveva pubblicato quell'anno, nel 1966, *Nostra Signora dei Turchi*. Dopo aver letto il testo e discusso con Carmelo su come impostare il lavoro, decisi di creare due ambienti distinti, il privato e il pubblico. Il privato doveva rimanere isolato, nascosto agli spettatori. Così venne naturale l'idea di chiudere il boccascena con tre porte vetrate cuspidate, una facciata di chiesa gotica. Dentro la scena, sulla parete di fondo, dipinsi un grande rosone-romanico con il fosforo che, illuminato preventivamente, rimaneva acceso per qualche ora. Il pubblico doveva seguire l'azione attraverso i vetri delle porte-finestre chiuse senza sentire nulla. Ciò che accadeva era solo un fatto privato. Il pubblico in platea era seduto su banchi di scuola elementare. Era costretto ad assumere una funzione di *voyeur* e poteva sedere solo sullo scrittoio, con i piedi sul sedile di banchi scomodissimi. Così, l'autonomia *del* teatro diventava autonomia *dal* teatro. C'era in questo spettacolo la volontà di esibirsi *contro* il pubblico, di recitargli *contro*, dopo averlo invitato. Così gli spettatori alla fine finivano per percepire i tre personaggi alienati come spettri, dentro un acquario in una nebulosa di sogno. Una teatralità anti-teatrale. Carmelo in questa parodia della sua vita interiore, raccontava la sua vita da commediante, un pezzo inconscio del suo essere bambino-Pinocchio, disobbediente, vendicativo, sovvertitore per gioco. Un poveraccio che narrava la sua vita ridotta a marionetta mentre, tumefatto dalle disavventure che l'io autoleSIONISTA gli procurava continuamente, esibiva il suo corpo in scena sempre acciaccato, ferito, bendato, malconcio. Ci si trovava davanti alla parabola d'una ributtante vocazione al martirio. Qui Carmelo demistificava il culto ipocrita del sacrificio. Brani di Puccini e Verdi suonavano ossessivi sopra inserti di Ruggero Ruggeri che recitava *Come è bella giovinezza...* e brani di poesia di Federico Garcia Lorca, detta da Arnoldo Foà, *Alle cinque della sera*. Tutto amalgamato da una tempesta di

ricordi, suoni, odori, che Carmelo mescolava e confondeva con sensazioni della sua adolescenza e con le antiche leggende moresche della sua terra d'Otranto. Il Cavaliere, invece d'immolarsi in paradiso, morirà alla fine in un'orgia gastronomica-sessuale con grande consumo di spaghetti nella minuscola ribalta, mentre, perdendo pezzi di armatura, spallacci, elmo e cosciali, con uno sconquasso fragoroso, tentava un buffo approccio amoroso e trovandosi nella impossibilità di farlo, moriva con un colpo di rivoltella in ribalta.

Con questo lavoro finì la mia collaborazione teatrale con Carmelo Bene.

Quanto al cinema, abbiamo portato a termine uno solo dei sei film che mi ha commissionato, *Don Giovanni*, presentato a Cannes e poi a Venezia. Ma io ne ho preparati altri cinque per lui. Progetti completi di elaborati architettonici, di scene e costumi, come *Faust*, *Edoardo II*, *Giuseppe da Copertino*, *Un giorno a Colono* e *Salomè*, che fu poi la causa della nostra separazione.

Ci sono due episodi che hanno determinato un totale cambiamento nella vita di Carmelo. Il primo è accaduto quando abbiamo finito di girare il *Don Giovanni*. Andai da lui per farmi dare parte delle spese effettuate, ma una volta entrato in casa sua trovai un'atmosfera da tragedia. Carmelo girava per la stanza come una tigre in gabbia, Lydia Mancinelli era intenta a scrivere qualcosa a macchina. La sorella Maria Luisa piangeva in un angolo. Preoccupato chiesi cosa fosse successo. La Mancinelli mi spiegò che ci avevano negato il premio di qualità per *Nostra Signora dei Turchi*, e Carmelo aggiunse: «Capisci, ben tre commissari su cinque mi avevano garantito il premio e su quella garanzia io ho fatto dei debiti per girare *Capricci* e il nostro *Don Giovanni*. Sono rovinato». Non l'avevo mai visto così depresso. Io tentai di calmarlo dicendogli che le cose si sarebbero in qualche modo sistemate. Terminato di scrivere, la Mancinelli prese la giacca e uscì. Si era fatto tardi, volevo tornare a casa visto che ogni speranza di parlare di soldi era svanita, quando a un certo punto Carmelo mi chiese se per piacere lo potevo accompagnare con la macchina a Piazza del Collegio Romano. Arrivati in piazza capii subito cosa voleva fare. Mi aveva incastrato ancora una volta ma lo assecondai. Entrammo nel Distretto di Polizia e il povero appuntato di guardia venne investito da un energumeno delirante che voleva essere arrestato per non commettere un omicidio. L'appuntato, con gli occhi di fuori, di fronte a quella situazione capitatagli tra capo e collo non sapeva più che pesci prendere. Carmelo voleva essere arrestato per essere difeso da se stesso. L'agente telefonò subito al suo superiore. Quando arrivò il commissario, la commedia riprese più drammatica: «Arrestatemi! Ho paura di me stesso! Sono sconvolto, voglio uccidere il professor Guidotti perché mi ha rovinato». Il commissario lo squadrava dubbioso: «Lei se ne deve andare, noi non le possiamo fare niente, si rassegni». Carmelo, con indosso un elegante abito di velluto blu ma con la barba lunga di almeno tre giorni, facendosi prendere da una convulsione di pianto disse: «Ho paura, arrestatemi prima che io possa compiere l'irreparabile». Improvvisamente si spalancò la porta a libretto del commissariato ed entrarono trafelate una decina di persone fra giornalisti e fotografi con la Mancinelli in testa. In quel momento capii: la Mancinelli era uscita di casa per recarsi all'Ansa.

A quella vista il commissario capì definitivamente lo scopo di quella visita e infuriato disse: «Senta, se fra due secondi lei è ancora qui, io la faccio trasferire alla neuro». Io presi subito la palla al balzo e sapendo quanto temesse le punture gli dissi: «Carme', alla neuro fanno delle iniezioni così» e feci seguire la frase con la mano sinistra appoggiata all'avambraccio destro. Quel gesto lo spinse precipitosamente fuori del commissariato con tutti i giornalisti. Una volta fuori si formò un drappello rumoroso: domande, risposte, schiamazzi misti a lampi fotografici. Sembrava un set cinematografico. Io in disparte mi maledicevo perché odiavo quelle sue sceneggiate.

Il giorno dopo tutti i giornali di Roma riportavano la notizia in prima pagina: *Il clamoroso caso dell'attore e regista Carmelo Bene: Arrestatemi*, «Paese Sera» del 10 dicembre 1970; *Sconcertante richiesta di Carmelo Bene: Arrestatemi, voglio uccidere*, «Il Messaggero» del 9 dicembre 1970. Ecco, finalmente aveva sfondato. Giorni dopo venne convocato dal Ministro del Turismo e Spettacolo, Gianmatteo Matteotti.

Il secondo cambiamento nella vita di Carmelo Bene è avvenuto nel 1977, quando incontrò il Maestro Francesco Siciliani, allora Direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, nell'intervallo di una sua recita del *Riccardo III* al teatro Quirino, che gli propose di lasciare il teatro di prosa per il teatro lirico. Scrive Carmelo: «Dopo l'incontro con il mio Maestro Siciliani non potevo continuare a non guadagnare una lira».

Due momenti decisivi per la sua carriera. Il primo fu un colpo di genio pubblicitario che gli aprì le porte alla popolarità e alla casta del potere, il secondo liberò le sue grandi potenzialità declamatorie e lo portò alla ricchezza.

Un giorno Carmelo mi telefonò e mi chiese se volevo andare con lui al Festival di Venezia alla presentazione del *Don Giovanni*. Non avevo ancora visto come era stato montato il film, così, incuriosito, accettai. Anche perché il Direttore della Biennale era il mio amico e regista Ernesto Laura, con cui avevo collaborato in alcune messe in scena, e con lui organizzai in fretta e furia una esposizione di sei delle mie vetrine. Alle dieci di mattina andai con Carmelo a vedere il film. La Mancinelli era a Venezia con lui, perché non venne alla rappresentazione? Evidentemente già sapeva cosa voleva fare. Terminata la visione ci avviammo noi due soli, fra uno scroscio di applausi, verso il grande tavolo delle conferenze. Un fiume di domande: «Secondo lei, il bombardamento di immagini così veloce dal punto di vista linguistico si rifà...», oppure: «Cosa significa la presenza di Mozart...?». A ogni domanda Carmelo faceva scena muta. «Il suo Don Giovanni combatte con se stesso, d'accordo, ma quello specchio rotto allude forse...». Niente, non rispondeva. Lui rimaneva muto ma io, tormentato dalla timidezza, soffrivo maledettamente quella situazione e maledicevo il momento che avevo accettato di seguirlo. Le domande continuavano a fioccare in francese, in inglese, in italiano ma niente. Cinque minuti, dieci, un quarto d'ora, dopo venti minuti arrivarono i primi insulti: «Maleducato... Buffone...». Subivo innocente le sue bravate. In quel momento ricordavo di avergli sentito dire: «A un certo punto ci si mette in piazza, ci si dedica all'indecenza. Ho fastidiato il prossimo per saggiarne le reazioni».

Imbarazzatissimo volevo alzarmi e andarmene. Poi disperato e prigioniero dentro quell'atmosfera tesa, mi rivolsi a Carmelo e dissi: «Non fare troppo il didattico». Lui sbottò a ridere con quel suo ghigno sotto i baffi e si sbloccò la situazione. Prese il microfono e disse: «Il Vendittelli dice che non devo essere troppo didattico: è vero, chiedo scusa per la mia logorroica favella, così rispondo a tutti con una sola battuta: “Se il film non lo avete capito, tornate a rivederlo”». Si alzò, e in un'orgia di urli, fischi e parolacce, uscimmo incolumi.

Indignato, andai a salutare il direttore Laura, ringraziandolo di tutto e partii per Roma senza rivedere Carmelo.

Due settimane dopo venne nel mio studio per farsi perdonare e mi portò in regalo il suo libro *L'orecchio mancante*, con dedica «A Salvatore (grazie per Don Giovanni!) dedico questo orecchio al posto del suo naso». Questo è stato il suo secondo ringraziamento dopo l'*Amleto* del Laboratorio nel '62.

Siamo così arrivati al giorno della rottura dei nostri rapporti e alle cause che determinarono le sue rimozioni nei miei confronti. Carmelo per me è stato all'inizio un fratello minore che andava consigliato e aiutato. Ma col passare del tempo a forza di togliere spazio al razionale, aiutato da alcool, fumo e droghe si è trasformato in un'opera d'arte.

Terminato di girare il *Don Giovanni* un giorno mi chiamò e mi disse che dovevamo andare a Firenze per un sopralluogo ambientale per il film *Salomè*. Come già detto, tutti gli esecutivi erano già pronti, così con la mia macchina partimmo per visionare il luogo dove si doveva girare. Una sua amica collezionista d'arte, Anna Maria Papi, gli metteva a disposizione gratis il terrazzo del suo palazzo. Avendo a disposizione solo i quaranta milioni del premio di qualità ottenuto per il *Don Giovanni*, dovevamo farci bastare i circa trecentosessanta metri quadri del terrazzo. Ma appena lo vidi mi prese un colpo, il terrazzo aveva un parapetto di appena trenta centimetri di altezza. Dissi subito che lì non potevamo fare proprio niente. Carmelo andò su tutte le furie: «Non puoi farmi questo, perché non possiamo girare qui?». Gli spiegai che con tutti i cavi elettrici che ci sarebbero stati, la prima persona che avesse messo piede su quel terrazzo sarebbe finita di sotto. Lui sempre più incavolato replicò che potevamo alzare delle paratie e che queste oltre tutto potevano essere anche utili per la scenografia. Gli domandai allora con quale luce avrebbe illuminato i set, dove avrebbe messo gli attrezzi di lavoro, il dolly, le macchine da presa, gli oggetti di scena, il trovarobato, i camerini per il trucco, la sartoria con i costumi. Aggiunsi che avrebbe dovuto costruire una struttura per l'apparato elettrico molto più costosa che per girare in uno studio (come poi avvenne, un anno dopo a Cinecittà con Gino Marotta).

Carmelo mi rispose con freddezza che gli avevo creato sempre ostacoli d'ogni genere e aggiunse di non preoccuparmi perché avrebbe girato il film anche senza di me: «Accomodati», dissi e me ne andai. Ero stanco e sfinito delle sue assurde pretese e partii per Roma lasciandolo a Firenze. Giorni prima avevo portato a casa di Carmelo tutti gli elaborati della *Salomè* per valutarne spese e fattibilità, e li rimasero. Nel mio studio attuale ho ancora tutti i lucidi di quei progetti.

Dopo di allora non l'ho più voluto vedere.

Non passò nemmeno un mese che ricevetti una telefonata da una dirigente del Ministero del Turismo e Spettacolo per avvisarmi che Carmelo era stato al Ministero per cancellare il mio nome dalla pellicola del *Don Giovanni*. Ho descritto nei minimi particolari, in una prossima pubblicazione, la nascita e la lavorazione di quel film, durata oltre un mese e mezzo. Sbalordito per questo passo incomprensibile, per questa azione vendicativa, fui costretto a rivolgermi all'Unac, il sindacato dei lavoratori dello spettacolo. Carmelo voleva prendersi tutti i quaranta milioni del premio di qualità per il *Don Giovanni*. Il sindacato bloccò il mandato e questo atto determinò il suo fallimento. Non avendo più quei soldi per pagare i creditori, qualcuno gli dichiarò bancarotta. Adriano Aprà, nel suo saggio *Oltre lo schermo* scrive: «Don Giovanni è prodotto dallo stesso Bene. A quanto ne so, dopo le prime rapide uscite, il film è diventato introvabile perché negativo e copie sono stati sequestrati a causa del fallimento». Ma perché fallì? Ora lo sapete. Questa è stata la vera causa della nostra separazione.

In questo periodo venni chiamato a insegnare «Architettura teatrale e cinematografica» presso l'università Ca' Foscari di Venezia, insegnamento che tenni trent'anni, dopo Venezia, a L'Aquila e a Roma.

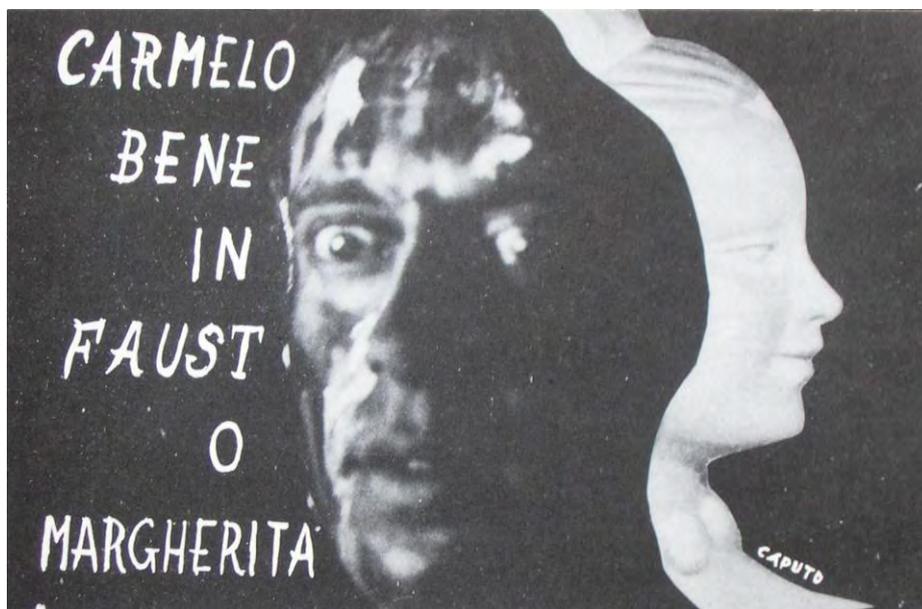
In seguito all'episodio del commissariato, Carmelo Bene aveva ormai acquisito una tale notorietà da imporsi persino al Ministro Matteotti, che lo scaricò ai vari direttori generali del Ministero del Turismo e Spettacolo, fino a fargli firmare il suo primo contratto decente all'Eti, appena adeguato al suo valore.

Dopo il cinema tornò al teatro ma ci tornò con altri presupposti e altre prospettive, mettendo in ginocchio gli uomini che contavano, riuscendo ad avere tutto e quando voleva. Avrà grandi teatri, code ai botteghini, un via vai di critici osannanti e uomini di cultura smaniosi della sua amicizia. D'ora in poi occuperà i grandi teatri collezionando esauriti in tutta Italia e all'estero. Metterà in scena buona parte dei nostri spettacoli passati, tradendoli, mortificandoli in spettacoli belli, ricchi e vuoti di contenuto. Ormai se lo poteva permettere. Finalmente aveva i mezzi per fare grandi spettacoli, che piacevano, diversamente da quelli del passato, che non solo erano stati contestati, ma costringevano il pubblico a discutere animatamente. Ricordo che dopo le recite di *Manon* nel '65 alle due di mattina c'era ancora gente fuori dal teatro a litigare e a confrontarsi, compresi gli attori di altre compagnie che vedevano messo in discussione il loro modo di fare teatro. Carmelo invece più tardi considererà il teatro un dispensamento anti-dialettico, privo di coscienza collettiva. Dunque non c'è pensiero, né dialettica, ma solo emozione. Per lui andare a teatro era come visitare una mostra d'arte o assistere a un concerto.

Da qui in poi sarà l'epoca delle «interviste impossibili», delle sue presenze in radio, delle apparizioni televisive per letture di poesie. Famigliarizza sempre meno con gli attori e sempre più con la grande tecnica acustica. È diventato la *Voce Orchestra*. Negli anni Ottanta viaggia su enormi tir e i suoi spettacoli diventano allestimenti da grandi concerti *rock* e gli ingegneri del suono sono i suoi interlocutori preferiti.

Nel 1979 legge il *Manfred*, poema drammatico di Byron, con musica di Schumann diretto da Piero Bellegu, orchestra e coro dell'Accademia di Santa Cecilia. È il suo debutto concertistico. Dice Carmelo: «Proposi a Siciliani una formula nuova, sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in forma d'oratorio». E prosegue: «Mi sarei assunto da voce recitante tutti i ruoli, introducendo la strumentazione fonica in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann, affrancata dal servilismo delle scene, d'essere centrale per tutto lo spettacolo. Uno spettacolo sul semplice rapporto Byron-Schumann, non disturbato finalmente da scene, costumi, decori, trovarobato, fumi infernali e stolto arredamento».

Questa formula, più che una trovata, fu la fine del suo teatro di regia. Carmelo aveva evocato a sé tutte le parti del testo di Byron in una sorta di fantasmagoria timbrica straordinaria in un'ora di spettacolo *non stop*. Un trionfo. Un'esaltazione mistica più che meritata. Aveva sfruttato e portato al massimo delle possibilità le grandi doti vocali che possedeva. D'ora in poi farà letture di poesie con grandi orchestre alle spalle, ritornando all'esperienza del *Gregorio* ma senza più uno straccio di contenuto. Alla fine dei suoi giorni Carmelo affermava: «Ogni teoria da me scandita, dalla formulazione della macchina attoriale in poi, riguarda la mia vita». Per questo non poteva lasciare una sua scuola: dal momento che teoria e vita si identificavano, finita la sua vita finiva anche la sua teoria. La macchina attoriale non c'è più, se n'è andata con lui e non è più ripetibile. Rimangono i suoi film, i suoi scritti e soprattutto i canti registrati, la sua discografia concertistica, le registrazioni televisive e radiofoniche, i versi, le voci. Ma del teatro della prima ora non c'è più traccia. Dei primi meravigliosi dieci anni s'è perso il ricordo.



Locandina di *Faust o Margherita* (1965)



Foto di scena di *Pinocchio* (1966)



Fotografie di scena da *Il rosa e il nero* (1966)



*Cristo 63* (1963)



Bozzetto di Vendittelli per Gregorio. *Cabaret dell'800* (1961)



Salvatore Vendittelli con i personaggi di *Amleto*.  
Spettacolo realizzato da Vendittelli e Pascali nel 1957



Salvatore Vendittelli con i suoi Pupi realizzati dopo la  
visita a Mosca al Teatro dei Pupi di Sergej Obratzov

## Il teatro dell'estinzione sottrattiva

### Bene senza Deleuze

Lorenzo Chiesa

«Vorrei essere Watson! [...]  
Watson non capisce un cazzo, quando agisce è sempre per caso.  
È inattivo anche nell'azione che lo gestisce.  
Non potendo godermi l'inorganico (pare non sarà possibile),  
forse è Watson la cosa che fin qua è riuscita a stregarmi e a incantarmi.  
L'insignificanza più totale.  
Hai visto le facce vacue che appioppiano ai vari Watson,  
mentre gli altri sono tutti un po' ipertesi?  
Sì, vorrei essere Watson»  
Carmelo Bene, *Vita di Carmelo Bene*

«Si proviamo con la vita  
quotidiana e si vedrà!

Al lavoro del piacere  
senza remora e decoro  
il piacere del lavoro  
basta qui sostituir!»  
Carmelo Bene, *S.A.D.E.*

1.

Nell'introduzione a *Differenza e ripetizione* (1968), Deleuze identifica Kierkegaard e Nietzsche come quei pensatori della ripetizione che, grazie all'elaborazione di una nozione di movimento anti-rappresentativo, hanno introdotto in filosofia dei mezzi d'espressione radicalmente innovativi. Questi autori inventano una filosofia che si propone direttamente come filosofia teatrale, una filosofia sotto forma di teatro. Per Kierkegaard e Nietzsche, «si tratta di produrre nell'opera [filosofica] un movimento capace di smuovere lo spirito al di fuori di ogni rappresentazione, e di fare dello stesso movimento un'opera che escluda l'interposizione».<sup>1</sup> Questo movimento, pertanto, dovrebbe essere contrastato con il movimento "logico astratto" di Hegel, un "movimento falso", che viene esso stesso rappresentato poiché si affida dialetticamente all'opposizione e alla mediazione. Mentre Kierkegaard e Nietzsche intendono mettere in moto la filosofia in quanto tale come teatro degli "atti immediati", Hegel è incapace di andare oltre l'idea, molto più semplice, di teatro filosofico: non può "vivere", come filosofo, «il problema delle maschere, [...] il vuoto interiore proprio della maschera».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

L'interesse di Deleuze per il potere anti-rappresentativo del teatro come movimento reale riemerge puntualmente dieci anni dopo, in *Un manifesto di meno* (1978), il testo dedicato al controverso Carmelo Bene.

Secondo Deleuze, l'interpretazione irriverente che Bene dà delle grandi figure del teatro, specialmente di Shakespeare, promuove un teatro della "non-rappresentazione"; in altre parole, «sprigiona [...] una forza non-rappresentativa sempre instabile», che presenta senza rappresentare, rende «una potenzialità presente, attuale». <sup>3</sup> In questo articolo, tuttavia, Deleuze insiste sull'importanza del metodo *sottrattivo* adottato da Bene nella ricerca del movimento reale del teatro anti-rappresentativo. Da un lato, *Differenza e ripetizione* identifica l'"essenza" del movimento (teatrale) in nient'altro che nella ripetizione: «Il teatro della ripetizione si oppone al teatro della rappresentazione, come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo riferisce al concetto». <sup>4</sup> Dall'altro, *Un manifesto di meno* presume che il movimento perpetuo di ciò che qui Deleuze chiama ripetutamente «variazione continua» – intesa anche in termini di «linee di fuga» e «potenze del divenire» – sia iniziato e sostenuto dalla sottrazione. <sup>5</sup>

Deleuze osserva che l'adattamento di Bene inizia con la sottrazione di un elemento dal lavoro originale, interpretato in maniera critica. A esempio, nel suo *Romeo e Giulietta*, Bene non esita a "neutralizzare" Romeo: quest'amputazione fa oscillare il lavoro originale di Shakespeare ma, allo stesso tempo, permette a Bene di sviluppare il personaggio di Mercuzio – che, invece, muore molto presto nell'opera originale. Scongiurata la mera parodia, la sottrazione apre la strada alla graduale formazione, *in scena*, di un personaggio altrimenti non-rappresentato nel e dal testo, un personaggio più che altro virtuale. Cosa ancora più importante, secondo Deleuze questa formazione sfida la nozione stessa di rappresentazione, in quanto quello che vediamo sul palco è un irrefrenabile processo di deformazione, un movimento anamorfico. Questo risulta particolarmente chiaro nel *S.A.D.E.* di Bene, dove il carattere prostetico dello schiavo, instancabilmente, «si cerca, si sviluppa, si trasmuta, si sperimenta, [...] in funzione delle insufficienze e delle impotenze del padrone». <sup>6</sup> La soggettività de-formata dello schiavo – che continua invano a cambiarsi d'abito e a mascherarsi per stimolare l'apatia sessuale del suo padrone – è subordinata al movimento e alla velocità, da cui dipende. Alla fine, l'azione sottrattiva del personaggio beniano si evolve in una perpetua de-formazione, la quale evita la rappresentazione precisamente perché segue una linea di variazione continua.

## 2.

Partendo da queste premesse, il presente saggio si pone due obiettivi. Innanzitutto, vogliamo interrogare la tacita sostituzione, operata da Deleuze, di ripetizione con sottrazione intese, in tempi diversi, come nozioni chiave nella sua spiegazione di

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 89 e 109.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, pp. 87 e 109.

<sup>6</sup> Ivi, p. 86.

teatro anti-rappresentativo. Soprattutto, vogliamo capire se l'interpretazione che Deleuze dà del concetto di sottrazione sia appropriata per una comprensione del lavoro di Bene. In secondo luogo, intendiamo problematizzare il modo in cui questo passaggio verso la sottrazione avvenga parallelamente a una *politicizzazione* del teatro beniano – piuttosto significativamente, il titolo dell'ultima e più cruciale sezione di *Un manifesto di meno* è *Il teatro e la sua politica*. In questo testo, Deleuze appare più interessato a un'investigazione filosofica della politica del teatro, che non al teatro come filosofia e alla filosofia come teatro, come era avvenuto in *Differenza e ripetizione* – dove il suo principale interesse verteva su «un teatro dell'avvenire» che fosse allo stesso tempo una «filosofia nuova».<sup>7</sup> Argonteremo, innanzitutto, che Deleuze politicizza il teatro di Bene in maniera indifendibile. Poi, dimostreremo che un'analisi dei presupposti filosofici di un'interpretazione politica così ingannevole può gettare luce sulle ragioni che spingono Deleuze, in *Un manifesto di meno*, a allontanarsi dalla nozione di ripetizione.

Indubbiamente, in *Un manifesto di meno*, Deleuze ritorna sul teatro per sviluppare la sua precedente critica dell'opposizione dialettica come mediazione e per riflettere sulla nozione di “atti immediati” anti-rappresentativi. Secondo il suo parere, «il teatro di Bene non si sviluppa mai in rapporti di [...] opposizione», rigetta la rappresentazione del conflitto, «nonostante sia un teatro “duro” e “crudele”»; qualunque relazione di opposizione lo condurrebbe necessariamente indietro, verso un «sistema del potere e del dominio» tradizionale.<sup>8</sup> Questo sistema, per l'appunto, è quello che Bene sottrae politicamente dalla scena: ancora meglio, è quello che, nell'essere sottratto, supporta relazioni di variazione anti-oppositive. La neutralizzazione preventiva dei personaggi-padrone, i rappresentanti del potere, causa l'emergere di variazioni continue nei personaggi minori – lo schiavo in *S.A.D.E* ne è paradigma. Più concretamente, questa variazione anti-oppositiva corrisponde a quegli ostacoli continui che, nell'atto della loro creazione de-formativa, vanno a definire i personaggi handicappati di Bene (a esempio, «costumi che ostacolano i movimenti invece di assecondarli, accessori che intralciano lo spostarsi, gesti troppo rigidi o eccessivamente “fiacchi”»<sup>9</sup>).

Si potrebbe argomentare che la variazione continua – a esempio, «l'abito messo e smesso, che cade e viene rialzato»<sup>10</sup> – sia se stessa ripetitiva e che, tacitamente, la ripetizione come movimento anti-oppositivo caratterizzi anche la lettura che Deleuze dà di Bene. In quanto tale, la nozione di variazione sottrattiva continua non sarebbe nient'altro che una specificazione della «moltiplicazione» delle «maschere sovrapposte» con le quali, come sostenuto in *Differenza e ripetizione*, Nietzsche riempie quel «vuoto» proprio dello «spazio teatrale» della soggettività.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 17.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 100.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 18.

Il «gesto in perpetuo squilibrio positivo»<sup>12</sup> che, per Deleuze, cattura efficacemente la variazione continua nel teatro beniano, riecheggia chiaramente i «gesti che si elaborano prima dei corpi organizzati, [le] maschere che vengono prima dei volti, [gli] spettri e [i] fantasmi prima dei personaggi», di quello che in *Differenza e ripetizione* è chiamato un «teatro della ripetizione».<sup>13</sup> Detto questo, dovremmo ricordare che, nelle stesse pagine introduttive, Deleuze discute Nietzsche e Kierkegaard sostenendo esplicitamente l'incompatibilità della ripetizione con l'operazione di sottrazione, qui intesa in termini di estrazione. In parole povere, per Deleuze, dalla ripetizione non si deve sottrarre/estrarre niente considerando che «soltanto la contemplazione, lo spirito che contempla dal di fuori, “sottrae”»; al contrario, si dovrebbe «agire» [*act*], non sottrarre/es-trarre [*subtract/extra-act*] se si vuole disfare la rappresentazione.<sup>14</sup> Senza entrare nel merito di come questi passaggi potrebbero suggerire la presenza di una presunta *Kehre* nel pensiero di Deleuze, vorremmo piuttosto complicare ulteriormente quest'evidente incoerenza presumendo – oltre la confusione terminologica – una sostanziale continuità nel suo lavoro risalente alla decade 1968-1978. Come abbiamo appena visto, per quanto riguarda *Un manifesto di meno*, si potrebbe facilmente parlare di un teatro anti-rappresentativo della ripetizione sottrattiva e della sottrazione ripetitiva. Pertanto, il fatto che Deleuze eviti la parola ripetizione – mai menzionata nell'intero articolo – diventa quanto più intrigante e significativo.<sup>15</sup>

### 3.

Tra le qualità dell'interpretazione deleuziana del teatro di Bene, c'è senz'altro il modo in cui quest'ultimo viene caratterizzato come teatro anti-storico dell'immediato.<sup>16</sup> Secondo Bene, ciò che è immediato – il tempo *aion* – è l'atto che sospende le azioni della storia – il tempo *kronos*. Il teatro deve essere anti-rappresentativo, perché ha bisogno di recuperare gli elementi anti-storici della storia. Come Bene dichiara, «la storia che noi viviamo, la storia che ci hanno inflitto, non è altro che il risultato delle altre storie che questa stessa storia per affermarsi ha dovuto estromettere».<sup>17</sup> Il principale compito del teatro, quindi, è quello di «dichiarare guerra» alla storia. Il teatro deve mettere in scena quelle «possibilità storiche» che non sono mediate dalla storia; quest'ultime possono anche includere le potenzialità di un testo scritto (a esempio, la vita di Mercuzio). Tale sceneggiatura è letteralmente o-scena, afferma Bene, perché giace “fuori dalla

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 100.

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

<sup>14</sup> Ivi, p. 13.

<sup>15</sup> In altre parole, d'ora in poi eviteremo deliberatamente di riferirci al fatto che, in *Differenza e ripetizione*, Deleuze usi il verbo “sottrarre/estrarre” [*soutirer*] per significare una nozione di sottrazione che si esclude mutuamente con la nozione di sottrazione esposta in *Un manifesto di meno*; ci concentreremo esclusivamente sul modo in cui la sottrazione/estrazione è intesa in quest'ultimo testo.

<sup>16</sup> Cfr. *Un manifesto di meno*, pp. 90-91, 95 e 110.

<sup>17</sup> A. Attisani, M. Dotti, a c. di, *Bene crudele*, Stampa Alternativa, Viterbo 2004, p. 90; si vedano anche le pp. 20-21.

scena”, fuori dalle rappresentazioni della storia ufficiale e dalla sua letteratura, pur venendo materialmente messa in scena.<sup>18</sup> In altre parole, il teatro beniano intende rimanere irrepresentabile e, in questo modo, vuole evitare la rappresentazione pur dando origine, allo stesso tempo, a uno spettacolo.<sup>19</sup> Pertanto, Deleuze ha ragione nel sottolineare che i personaggi di Bene – primo di tutti, lo schiavo di *S.A.D.E.* – siano in continua variazione precisamente perché non “padroneggiano” i loro ruoli in scena. Lo schiavo «s’impiglia, “s’impedisce” frapponendo se stesso nella serie continua delle proprie metamorfosi, poiché non deve *padroneggiare* la sua parte di *servo*».<sup>20</sup> Nell’introduzione a *S.A.D.E.*, lo stesso Bene sostiene che questa pièce, lontana dall’essere una parodia di Hegel, mortifica, liquida e s-mette in scena la dialettica hegeliana servo-padrone.<sup>21</sup> Nel non aver padronanza di se stesso come schiavo, questi *non rappresenta* «l’immagine rovesciata del padrone, né tanto meno la sua replica o la sua identità contraddittoria».<sup>22</sup> Analogamente alla filosofia di Deleuze, che condanna la creazione hegeliana poiché questa «tradisce e snatura l’immediato»<sup>23</sup> nella misura in cui – come riassunto da Peter Hallward – «concede troppo alla storia»,<sup>24</sup> il teatro beniano degli atti immediati contro le azioni rifiuta la mediazione dialettica e la nozione di storia che l’accompagna.

Un ulteriore merito della lettura di Deleuze risiede nella sua identificazione della sottrazione come il metodo attraverso cui il teatro di Bene raggiunge la sospensione delle azioni e il conseguente emergere degli atti. Come abbiamo visto, Deleuze rintraccia il metodo sottrattivo nell’eliminazione, o neutralizzazione, preventiva dei rappresentanti del potere (e della storia) compiuta da Bene – a esempio, la trama elementare di *S.A.D.E.* è supportata da un’identificazione aprioristica del padrone (sadico) con un padrone (sessualmente) *impotente*. Nelle introduzioni alle sue opere teatrali, così come nei suoi numerosi scritti teorici, Bene ammette ripetutamente che mettere in scena uno spettacolo, per lui, corrisponde a un «rimuovere» dalla scena.<sup>25</sup> Usa anche, e piuttosto frequentemente, il termine stesso di «sottrazione»: a esempio, confessa che «un uomo di teatro che pratica l’anti-teatro [...] sottrae».<sup>26</sup> Analogamente, la vera o-scenità – ovvero, l’anti-rappresentatività – nel teatro è «per definizione quanto si sottrae al concetto», *in primis* al concetto storico di rappresentazione scenografica.<sup>27</sup> In altre parole, la messa in scena degli elementi anti-storici della storia dipende sempre dalla sottrazione.<sup>28</sup> Detto questo, secondo Bene il problema è che la sottrazione dovrebbe aspirare a quello che, succintamen-

<sup>18</sup> Ivi, p. 90.

<sup>19</sup> Vd. *Bene crudele*, p. 21.

<sup>20</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 100.

<sup>21</sup> C. Bene, *S.A.D.E.*, in *Opere*, Bompiani, Milano 2002, p. 275. Cfr. anche C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 320.

<sup>22</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 86.

<sup>23</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

<sup>24</sup> P. Hallward, *Out of This World: Deleuze and the Philosophy of Creation*, Verso, London 2006, p. 100.

<sup>25</sup> C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 275.

<sup>26</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 149.

<sup>27</sup> Ivi, p. 31.

<sup>28</sup> Vd. *Vita di Carmelo Bene*, pp. 234-235.

te, egli definisce uno «zero intestinale e viscerale».<sup>29</sup> Questa sottrazione verso l'inorganico – che chiameremo sottrazione verso l'*estinzione* – è, però, compatibile con l'uso che fa Deleuze della nozione di sottrazione in *Un manifesto di meno?* Secondo noi, no, non è compatibile, nonostante l'ammirazione incondizionata che Bene dimostra in generale verso Deleuze – «Gilles [...] era, è, la più grande macchina pensante di questo secolo»<sup>30</sup> – e verso la sua comprensione del teatro in particolare – «l'autore di *Differenza e ripetizione* è naturaliter [un] lucido intenditore [...] di teatro».<sup>31</sup> Deleuze legge Bene attraverso una nozione *vitalista* di sottrazione, che vuol raggiungere una «variazione intensiva degli affetti» come «un *solo identico continuum*», escludendo qualunque negazione possibile.<sup>32</sup> Questo tipo di sottrazione, dove ogni eliminazione e amputazione già da sempre scatena una proliferazione di «potenzialità del divenire», senza l'intervento di nessun varco negativo, è tale da essere inapplicabile a Bene.<sup>33</sup>

In effetti, uno dei motivi ricorrenti negli scritti beniani è l'idea che l'essere umano sia un escrementizio aborto vivente: «La vita finisce dove comincia. È tutto già scritto nello stato fetente, non fetale. Il resto, è solo carne che va a male».<sup>34</sup> Per Bene, il corpo individuale aspira sempre alla propria de-individuazione, poiché la vita stessa non è altro che un continuo putrefarsi: l'apparato della rappresentazione – che, in fondo, supporta la riproduzione della specie umana a discapito degli individui – impedisce alla gran parte delle persone di riconoscere questo stato di cose prima che raggiungano uno stadio terminale («ci vuole una metastasi perché ci

arrivino. Non si sentono in metastasi prima, quando sono “nel fiore”».<sup>35</sup> Contro una dissimilazione così perversa, il teatro osceno – come *o-skenè* che indebolisce il campo della rappresentazione, sottraendosi da esso – intende promuovere il «congelamento della specie».<sup>36</sup> A tal riguardo, Bene elabora un'originale nozione di porno: il porno è o-sceno, ma non erotico. Da un lato, rievocando Schopenhauer, i sospiri degli amanti non sono nient'altro che il mugolare della specie. Dall'altro, il porno «è quanto si cadaverizza, quanto è disponibile a rendersi mero oggetto. Nel porno a subire sono solo due oggetti che si annullano reciprocamente. Hai presente due pietre che copulano? Rende l'idea». Per questo motivo, conclude Bene, non c'è desiderio nel porno: le due cose devono essere nettamente distinte; correggendo un suggerimento fatto dal suo amico Klossowski secondo cui «il porno è l'al di là *del* desiderio», Bene conclude che il porno è piuttosto «ciò che eccede il desiderio» e, per questo, non è correlato a esso.<sup>37</sup>

<sup>29</sup> Ivi, p. 149.

<sup>30</sup> Ivi, p. 326.

<sup>31</sup> C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in *Opere*, p. 1166.

<sup>32</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 103.

<sup>33</sup> Ivi, p. 89.

<sup>34</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 7, 9 e pp. 18-19.

<sup>35</sup> Ivi, p. 14 e 36.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>37</sup> Ivi, p. 35. Come esempio di ciò che *non* dovrebbe essere inteso come porno, Bene si riferisce alle bambine di Lewis Carroll e alla loro «perversione mentale. Morbosetta» (ivi, p. 16).

Ci sembra impossibile riconciliare le aspirazioni pornografiche di tale teatro o-sceno della de-individuazione organica e finale estinzione, con la prominenza filosofica che Deleuze attribuisce al desiderio. In *Un manifesto di meno*, curiosamente, egli non associa mai al desiderio quella “variazione intensiva degli affetti” presumibilmente liberata dal teatro sottrattivo di Bene. Tuttavia, è evidente come questa stessa variazione implichi inevitabilmente «una concezione immanente di desiderio senza uno scopo al di fuori del suo stesso impiego attivo e dal suo rinnovo, una forza affermativa».<sup>38</sup> Deleuze dà il meglio di sé quando spiega il metodo sottrattivo beniano, come una continua variazione di gesti e linguaggio dettata da aprassia e afasia. Nelle pièce di Bene, un lavoro afasico sul linguaggio converge con un lavoro di ostruzione sulle cose e sui gesti. «I costumi che non cessano di cadere, e che devono essere rimessi a posto continuamente; gli oggetti da scavalcare sempre invece di maneggiarli», mentre, in parallelo, la dizione è «bisbigliata, balbettante o deformata», i suoni sono «appena percettibili o assordanti».<sup>39</sup> Tuttavia, considerando quanto appena detto del teatro dell’oscenità porno di Bene, Deleuze si perde completamente quando equipara l’aprassia e l’afasia sottrattive con la ricerca politica di un’*ars erotica* affermativa. Egli sostiene che, senza saperlo, «il fine che già perseguivano [...] il balbettare e increspicare iniziali [era] l’Idea divenuta visibile, sensibile, la politica divenuta erotica».<sup>40</sup> Ancora più problematico è il fatto che, nonostante la sua dettagliata analisi di *S.A.D.E.* in *Un manifesto di meno*, Deleuze si faccia stranamente silenzioso riguardo alla conclusione rivelatoria di questa pièce che, secondo noi, dovrebbero essere prese come paradigma del teatro beniano. Lo schiavo varia continuamente i suoi impacciati travestimenti per simulare delle situazioni trasgressive, tese a stimolare un’erezione nel suo padrone. Tuttavia, queste trasformazioni, questo sviluppo sottrattivo, sono in fondo volte alla *sua stessa* estinzione. L’estinzione del padrone in quanto padrone – già annunciata dalla sua impotenza – ovvero la sua decisione di chiudere la ditta e dichiarare bancarotta per dedicarsi finalmente al lavoro e al godimento (come dice Bene, «solamente il Lavoro, dunque, può procurare a monsieur una qualche erezione»),<sup>41</sup> di fatto, è seguita nel finale dalla cancellazione letterale dello schiavo. Nel togliersi il trucco, lo schiavo in realtà «cancella la sua faccia», mentre legge le seguenti parole: «Non darai più spettacolo di te».<sup>42</sup> Questa frase deve essere borbottata, specifica Bene, «a mo’ di officio funebre o di ninna nanna per il vuoto». La pièce finisce qui.

<sup>38</sup> A. Schuster, *Is Pleasure a Rotten Idea?*, in D. Hoens, S. Jöttkandt e G. Buelens, a c. di, *The Catastrophic Imperative. Subjectivity, Time and Memory in Contemporary Thought*, Palgrave, Londra 2009; la traduzione è nostra. Per quanto riguarda l’aprioristica equazione deleuziana di mancanza e negatività con impotenza, Schuster pone un’ulteriore, cruciale, domanda: «Perché non guardare la mancanza come qualcosa di “buono”, e la pienezza, la positività, la molteplicità caotica, ecc. come il vero terrore?».

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 99.

<sup>40</sup> Ivi, p. 85.

<sup>41</sup> C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 325. Si veda anche p. 343.

<sup>42</sup> Ivi, p. 349.

4.

A questo punto, dovrebbe essere chiaro che il concetto di variazione continua è insufficiente per capire adeguatamente il teatro anti-rappresentativo di Bene. La sottrazione non può essere confinata all'eliminazione iniziale del potere rappresentativo – a esempio, la riduzione del padrone di Sade a un impotente tic masturbatorio – e nemmeno può essere completamente esaurita dal divenire positivo e non-comandato di personaggi minori che beneficiano di tale amputazione. La sottrazione beniana ammonta, piuttosto, a un divenire finito e negativo, orientato verso l'estinzione come de-individuazione. Per Deleuze, la variazione non deve mai cessare: come afferma in *Un manifesto di meno*, «bisogna che la variazione non smetta anch'essa di variare»;<sup>43</sup> Deleuze ammette quindi indirettamente che la variazione sottrattiva è, dopotutto, una forma di ripetizione senza fine. Al contrario, per Bene, la variazione si ferma al punto di estinzione e la ripetizione come sottrazione è possibile soltanto entro i confini del significante e della sua distorsione teatrale. Non ci sono forze inventive, nessun divenire, al livello del porno inorganico, al livello, cioè, dello scopo ideale del teatro che corrisponderebbe anche alla sua estinzione.

Sia in *Un manifesto di meno* che nelle dense pagine dedicate a Bene in *L'immagine-tempo*, Deleuze sembra finalmente riconoscere che la sottrazione di Bene è sempre orientata verso l'estinzione, quando tratta di quello che Bene stesso chiama «il “segreto” della dis-grazia».<sup>44</sup> Deleuze suggerisce che la sottrazione beniana corrisponda all'«operazione di grazia» come dis-grazia: fuggiamo dalla rappresentazione, «non ci si salva, non si diventa minori, che attraverso la costituzione di una disgrazia», una serie di deformità corporee (afasiche e aprassiche).<sup>45</sup> La sottrazione dis-graziata in quanto *potere di sparire* ci dà un corpo che non è più visibile – ovvero, rappresentato – e, alla fine, questo ci conduce al conseguimento del «punto schopenaueriano» come «punto di non-volere».<sup>46</sup> Qui, Deleuze non spiega in che modo la sottrazione afasica e aprassica possa essere intesa, allo stesso tempo, come il divenire invisibile del corpo e – come osservato in precedenza – il divenire visibile dell'Idea. Ancora più discutibile è il suo suggerimento che il punto dis-graziato di non-desiderio sia seguito, nei personaggi beniani, da un «ricomincia[re] tutto» [*reprendre tout*].<sup>47</sup> Queste conclusioni, francamente, non ci sembrano affatto convincenti. Da un lato, potrebbe anche darsi che la vita come putrefazione continua non conosca, per Bene, un'estinzione autentica in senso stretto perché, in fondo, già da sempre persiste in qualità di materia morta. Tuttavia, dall'altro, riflettendo su quanto finora osservato, come potrebbe questo

<sup>43</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 89.

<sup>44</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 222.

<sup>45</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 92.

<sup>46</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, in C. Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 2002, p. 1460. Vale la pena notare che, nei suoi scritti, Bene loda spesso Schopenhauer: «Il mio educatore permanente si chiama Arthur Schopenhauer» (G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 23).

<sup>47</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, p. 1460.

teatro de-individuante aspirare a un nuovo inizio? E cosa ne è dell'*o-skenè* del porno inorganico come *congelamento della specie*?

Nel capitolo di *Out of This World* dedicato al concetto di sottrazione creativa, Peter Hallward ha elegantemente dimostrato che, per Deleuze, il cammino verso l'estinzione – che, nei mistici come Eckhart, è interamente dipendente dall'intervento di grazia – dovrebbe a tutti i costi essere opposto a quello d'individuazione sottrattiva.<sup>48</sup> Solo quest'ultima può essere veramente creativa: come egli propone, «la creazione cesserebbe di essere creativa se collassasse nell'estinzione».<sup>49</sup> Perciò, si potrebbe suggerire che Bene, da una prospettiva opposta rispetto a questa, cerchi di elaborare un teatro anti-rappresentativo dove la creazione è possibile *soltanto* come sottrazione verso l'estinzione *de-individuante*. Il percorso dello schiavo in *S.A.D.E.* dimostra perfettamente che, per raggiungere attivamente la de-individuazione, gli atti sottrattivi ripetuti sono indispensabili. Tuttavia, uscendo dai confini del teatro, una completa de-individuazione – l'oscenità del porno – rimane asintoticamente irraggiungibile, prima della morte. Precisamente perché la de-individuazione dovrebbe essere un processo attivo verso l'inorganico, da non ridurre a una vaga idea di morte – non dimentichiamoci che «la vita finisce dove comincia» – ma che, comunque, ci verrà passivamente imposto dalla morte, tutto ciò che possiamo fare per essere creativi è accompagnare la putrefazione. Come scrive Bene, «siamo dei cessi. Senza metafora. L'importante è saperlo. Prenderne atto e tirare la catena, cioè trasformare in atto».<sup>50</sup>

Passaggi come questo dovrebbero dissuaderci dal confondere la sottrazione di Bene, orientata verso l'estinzione *de-individuante*, con la sottrazione di Deleuze, orientata verso il virtuale. Quando Bene parla della vita come di un «misfatto», vita che continuamente «sfugge a se stessa», e quando dichiara: «quello che conta non l'ho mai realizzato», non sta neanche lontanamente alludendo al virtuale, a un basilare e creativo potere di vita eventualmente racchiuso dall'apparato rappresentazionale dell'attuale. Piuttosto, per lui la vita è un mis-fatto nel senso che la «vita è la tua morte che ti precipita addosso un'ora dopo l'altra».<sup>51</sup> Anche aderendo alla tesi di Hallward, secondo cui l'essenza della nozione deleuziana di creazione è insita nel processo di contro-effettuazione, rimane comunque una differenza insormontabile tra Deleuze e Bene, per quanto riguarda questo problema. Entrambi gli autori credono che solo l'attuale possa contro-effettuare; in altre parole, la contro-effettuazione non dipende da un'improvvisa comparsa del virtuale. Tuttavia se, da un lato, per Deleuze la contro-effettuazione è, come osserva Hallward, creativa «come qualunque altra cosa» – e la «contro-effettuazione diverrà in tal modo indistinguibile dal virtuale» – dall'altro, per Bene, *solo la contro-effettuazione è creativa*.<sup>52</sup> Lo stesso Bene coglie perfettamente questo punto, elusivo ma cruciale, quando specifica che, in fondo, a essere in gioco nel tirare la catena che siamo – o

<sup>48</sup> Vd. P. Hallward, *Out of This World*, pp. 84-85.

<sup>49</sup> Ivi, p. 84.

<sup>50</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 87.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>52</sup> P. Hallward, *Out of This World*, p. 87, p. 83.

contro-effettuazione – è il problema della *defecazione creativa*. Contro ogni «artificio vitalista», qualunque «fantasticare altra carne da quella disponibile» – potremmo aggiungere: qualunque corpo anti-edipico senza organi – dovremmo prontamente ammettere che non siamo nient'altro che buchi neri e sviluppare «una paternità *creativa* alla defecazione». <sup>53</sup>

Non ci dovrebbe sorprendere, quindi, che Bene concepisca la sottrazione verso l'estinzione asintotica come l'unico processo creativo possibile anche in termini di *addizione*. Il «“segreto” della dis-grazia» non è nient'altro che la relazione inversamente proporzionale tra i metodi sottrattivi e additivi: «Più addizioni, più toglì. Un *più* fa tre volte *meno*. *Addizioni-sottrazioni*». <sup>54</sup> Per quanto riguarda specificamente il teatro, questo significa che l'o-scenità di Bene non può essere limitata a una continua variazione di gesti e linguaggio, dettata da aprassia e afasia. Questi metodi esplicitamente sottrattivi sono sicuramente paralleli a dei metodi additivi e da questi vengono potenziati: a esempio, l'uso di arcaismi lirici, un'adozione più generica di clichés poetici e letterari, così come la stessa predilezione per i classici rispetto alle avanguardie (Shakespeare in primis). Come osservato da Giancarlo Dotto, la grazia additiva come disgrazia sottrattiva significa che, nell'opera beniana, «certa abusata indulgenza al lirismo si rovescia nella “deformità” di una scrittura paradossale e intrattabile». <sup>55</sup> Bene è piuttosto chiaro su questo punto, quando rifiuta di confinare il segreto della dis-grazia alle «capriole artaudiane o rabelaisiane sulla lingua». Siccome solo l'attuale può contro-effettuare, la sottrazione può e deve essere raggiunta attraverso un assoggettamento al «giogo del *bello scrivere*, [allo] stile». <sup>56</sup> L'«esasperazione» lirica additiva è ciò che più efficacemente ci permette di «sottrarre l'argomento dall'attualità banale». <sup>57</sup>

Considerando la sovrapposizione dell'addizione con la sottrazione all'interno *della stessa sottrazione*, dobbiamo sottolineare che il teatro beniano si basa su una nozione originale di *negazione creativa* attraverso la ripetizione; nozione che, nonostante l'enfasi che pone sull'estinzione, non dovrebbe essere associata con alcuna sintesi conciliatoria. Le “addizioni-sottrazioni” ripetutamente operate sul significante dall'atto teatrale come evento immediato devono “dimenticare la finalità dell'azione” che disgregano e, cosa ancora più importante, la finalità della disgregazione stessa. Gli atti immediati portano avanti una forma di negazione che è, innanzitutto, vana, gratuita e, quindi, ripetuta. Come suggerito da Maurizio Grande, Bene è primariamente interessato nella «grandezza del non andare a

<sup>53</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, pp. 256-257.

<sup>54</sup> Ivi, p. 222.

<sup>55</sup> Ivi, p. 221.

<sup>56</sup> Ivi, p. 222.

<sup>57</sup> Ivi, p. 245. Riguardo alla manipolazione beniana degli stereotipi, Klossowski scrive quanto segue: «Carmelo, dopo essere apparso sotto l'aspetto stereotipo della [*dramatis*] persona, non cerca tuttavia di mantenerla *tale e quale di fronte allo spettatore*, ma cerca invece di svelare l'aspetto occultato dall'interpretazione tradizionale – non un qualche segreto che, secondo l'intreccio, il personaggio nasconderebbe deliberatamente [...] ma appunto ciò che *non può dire né sapere* [...] dunque l'imprevedibile che il personaggio porta in sé» (P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1470-1471).

colpo».

58

Oltretutto, anche se le “addizioni-sottrazioni” potessero ipoteticamente raggiungere l’estinzione organica, quest’ultima ammonterebbe comunque a una continua putrefazione, anti-vitalista e non-ripetitiva, che non possiamo in nessun modo definire sintetica.

5.

Nel suo articolo *In Praise of Negativism*, Alberto Toscano ha notato che, mentre «la visione deleuziana dell’arte come resistenza è [...] notoriamente opposta al negativismo della mancanza e alla dialettica», allo stesso tempo è anche «trapassata da un profondo impeto distruttivo». <sup>59</sup> Questa componente emerge palesemente, per esempio, nel trattare il *Bartleby* di Melville come un lavoro (e un personaggio) che rilascia, secondo Deleuze stesso, un «negativismo al di là di ogni negazione». <sup>60</sup> Perché, quindi, Deleuze non è pronto a riconoscere una dimensione negativa nel teatro beniano? Perché non legge la sottrazione di Bene come continua variazione senza riferirsi mai alla negazione o al negativismo? E, punto cruciale, perché questa variazione negativa non è mai esplicitamente collegata alla ripetizione? Tutto questo diventa ancora più enigmatico considerando che, uscendo dai confini dell’arte e lasciando da parte l’analisi della ripetizione teatrale condotta in *Differenza e ripetizione*, nel suo libro su Nietzsche del 1962, Deleuze aveva già estensivamente riflettuto sulla relazione tra negazione creativa e ripetizione. In questo testo, il nietzschiano eterno ritorno dell’uguale è concepito come un’affermazione che *deve* contenere la negazione: infatti, «il “sì” che non sa dire di “no” [...] è un falso sì». <sup>61</sup> Vorremmo suggerire, pertanto, che la lettura deleuziana di Bene evita abilmente di riflettere, da una parte, sulla connessione tra sottrazione e negazione creativa (come elaborata in *Critica e clinica*) e, dall’altra, tra negazione creativa e ripetizione (come elaborata in *Nietzsche e la filosofia*). Siccome l’anti-vitalismo beniano giace all’intersezione di queste due relazioni, la loro aperta tematizzazione – per non parlare di un’analisi della loro reciprocità, ovvero, del fatto che la sottrazione sia ripetitiva e la ripetizione sia sottrattiva – avrebbe obbligato Deleuze a riconoscere la supremazia, nel teatro beniano, della negazione sull’affermazione. Ne sarebbe conseguita un’impossibilità di appropriare lo stesso per una politica minore di stampo vitalista. Dovremmo sempre ricordare che, alla fine, a essere in discussione in *Un manifesto di meno*, ma anche in *Critica e clinica*, è, in un modo o nell’altro, il «potere [ontologico] di un divenire» che,

<sup>58</sup> Ivi, p. 237.

<sup>59</sup> A. Toscano, *In Praise of Negativism*, in *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, a c. di S. O’ Sullivan, S. Zepke, *Continuum*, London 2008.

<sup>60</sup> G. Deleuze, *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996, p. 97. Rivolgendosi all’analisi deleuziana di Francis Bacon, Toscano specifica significativamente che tale negativismo «richiede un abbandono iniziale al cliché» – che Deleuze recupera nella relazione di Bacon con la fotografia, intesa come reazione all’arte astratta. Questo punto può facilmente essere connesso all’uso che fa Bene delle «esasperazioni» liriche.

<sup>61</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 199.

riferendoci a Toscano, «permette alla letteratura» e all'arte in generale, «di sfociare nella Vita».<sup>62</sup>

Il rigetto beniano di un'idea vitalista di vita come variazione continua di “forze pure” – una “potenza terribile” [*puissance terrible*] che, seguendo *Differenza e Ripetizione*, spiega ontologicamente il teatro della ripetizione<sup>63</sup> – non è questionabile. Non solo, come abbiamo visto, la vita non è nient'altro che putrefazione continua, ma questo stesso processo non può nemmeno essere compreso in termini di movimento; secondo Bene, concepire la vita come divenire presuppone già l'adozione del punto di vista della rappresentazione. L'inorganico non si muove, non diviene; «tutto quanto si muove, si produce, è volgare», mentre «l'inanimato non è mai volgare, anche se puzza».<sup>64</sup> Pertanto, le negazioni creative del teatro anti-rappresentativo non sono movimenti reali: il teatro anti-rappresentativo, piuttosto, recupera delle «tracce di putrefazione», dimostra che «dal particolare guasto alla metastasi, c'è un capello, un rutto, un peto». Per il resto, «al posto della vita, hai una serie di saggi sulla vita [...]. Le scorregge ontologiche del Dottor Heidegger».<sup>65</sup>

In questo contesto, è plausibile suggerire che Bene postuli tacitamente un'impotenza fondamentale e doppia, inerente alla vita umana in quanto tale: come abbiamo visto, la rappresentazione è funzionale, in fondo, alla riproduzione e alla preservazione della specie. Ma perché, in primo luogo, la rappresentazione è necessaria? Perché gli umani non si riproducono semplicemente, come tutti gli altri animali, allo stesso tempo de-individuandosi esponenzialmente come organismi? Anche se Bene, nei suoi scritti, non si pone mai questa domanda in maniera esplicita, sembra partire dalla premessa generale che l'*homo sapiens* sia caratterizzato, come specie, da un handicap biologico che è esso stesso compensato e raddoppiato da un handicap simbolico, ovvero, l'apparato della rappresentazione e del linguaggio. Da questa prospettiva, la creazione negativa attraverso la sottrazione ammonterebbe a un attivo arrendersi alla componente anti-rappresentativa del linguaggio, all'essere parlati dal significante. Questa stessa rinuncia porterebbe, fuori da qualunque finalità predeterminata, all'estinzione della specie e, con essa, all'abolizione della rappresentazione.

Per suffragare questo punto, che riteniamo cruciale per una corretta comprensione del teatro o-sceno di Bene, dovremmo prestare particolare attenzione a quello che questi dice della nozione lacaniana di significante e al fatto che il discorso non “appartenga” mai a chi parla.<sup>66</sup> I lavori teoretici di Bene abbondano di illuminanti riferimenti a Lacan. In un caso specifico, egli suggerisce persino che la sua intera impresa teatrale ruoti intorno alla questione del significante: «Sin dai primi spettacoli [...] mi sono sempre posto, senza aver ancora preso atto dell'immane

<sup>62</sup> Cfr. A. Toscano, *In Praise of Negativism*, cit.

<sup>63</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

<sup>64</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 88.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Vd. *Vita di Carmelo Bene*, p. 334.

lavoro di Jaques Lacan, la questione del “significante”». <sup>67</sup> Mentre Bene, in maniera deliberata, adotta la terminologia deleuziana quando rinomina l’attore «macchina attoriale», allo stesso tempo non esita a comprendere il processo de-individuante messo in moto da questa stessa macchina – la sua catalisi della «vocazione per l’inorganico» – come, anzitutto, abbandono «ai capricci del significante». <sup>68</sup> In altre parole, la de-individuazione macchinica non è una linea di fuga vitalista; essa corrisponde, piuttosto, al riconoscere che siamo sempre parlati dal significante e, cosa ancora più importante, all’arrendersi *attivamente* alla nostra difficile situazione (ciò che Lacan avrebbe compreso come l’impossibilità di *scegliere* la psicosi in quanto modo di essere *completamente* parlati dal significante). Come scrive Bene, «così handicappati da questa selva di significanti che noi stessi predisponiamo in scena, non possiamo che dimetterci in quanto significati, in corpo e voce». <sup>69</sup>

A giudicare da frasi come questa, Deleuze avrebbe quindi ragione a concentrarsi sulla centralità degli handicap afasici e aprassici nel teatro beniano. Oltretutto, sembrerebbe inevitabile mettere sullo stesso piano gli spettacoli handicappati di Bene – dove «balbettare, inceppare il proprio dire» è visto come sinonimo di «genio»<sup>70</sup> – con quello che Toscano definisce la «conquista [creativa]», negli eroi artistici minori di Deleuze (Bartleby, Beckett, Artaud, Gherasim Luca, ecc.), di una sorta di «mancanza della parola [*speechlessness*]». Tuttavia, Bene specifica significativamente che tali balbettare e incepparsi indicano, alla fine, nient’altro che un “guasto” vitale: la genialità d’essere «alla mercé del significante» è, pertanto, già da sempre «regredire nell’idiozia». <sup>71</sup> Inoltre, in un raro passaggio che sembra criticare precisamente l’idea deleuziana di arte, Bene sostiene che, «maggiore o minore, [tutta] la letteratura è [...] chirurgia scongiurata, [...] guazzabuglio di *vita simulata*», putrefazione perpetua. In altre parole, la letteratura minore come distacco dalla vita/putrefazione rimane «terapia sconsigliata dell’impotente inerzia». <sup>72</sup> Al contrario, sulla scia della psicanalisi lacaniana, Bene preferisce considerare il suo teatro come anti-terapeutico. Così come, nel «teatro analitico di Lacan, [...] le ansiose istanze del paziente-spettatore non vengono mai attese o sanate ma ogni volta [...] lasciate tribolare», così nel teatro beniano la straziante croce della vita umana – intesa come danno vitale – viene rispedita «al mittente, amplificata al punto da farla risultare intollerabile». Gli spettatori assistono, quindi, «ai miei gesti (l’*aprassia*) o alle mie parole (l’*afasia*) in quanto trovano contraffatto il loro proprio dilemma». <sup>73</sup>

Un’ulteriore prova dello spietato anti-vitalismo beniano può essere rintracciata nella sua critica della trasgressione. Il teatro anti-terapeutico «trasgredisce la trasgressione», dice Bene. <sup>74</sup> Il padrone anti-edipico in *S.A.D.E.* grida «Voglio

<sup>67</sup> Ivi, p. 138.

<sup>68</sup> Ivi, p. 137.

<sup>69</sup> Ivi, p. 138.

<sup>70</sup> Ivi, p. 146.

<sup>71</sup> Ivi, p. 146, p. 221.

<sup>72</sup> Ivi, p. 122; l’enfasi è nostra.

<sup>73</sup> Ivi, p. 332.

<sup>74</sup> Ivi, p. 334.

*sposare mia figlia!»* precisamente perché l'incesto senza matrimonio non trasgredisce niente, non cura la sua impotenza.<sup>75</sup> La vita (umana) risulta danneggiata anche nel senso che manca di godimento, indipendentemente dalle restrizioni imposte dalla Legge. Nel teatro di Bene il godimento è possibile soltanto entro i limiti della Legge: questo è il messaggio principale che caratterizza la relazione anti-dialettica tra padrone e servo in *S.A.D.E.* Per tutto il primo atto della pièce, lo schiavo tenta di accendere il desiderio del padrone coinvolgendolo in una lunga serie di trasgressioni simulate della Legge. Niente funziona: rubare, sentirsi in colpa per aver bruciato la propria città, distruggere sistematicamente la propria famiglia (commettendo incesto per poi vendere la propria moglie e figlia) non bastano nemmeno per provocare un'erezione. Con la mano freneticamente in movimento dentro una tasca, il padrone è ridotto a un tic masturbatorio. Alla fine, è soltanto quando una ragazza viene persuasa a rubare e poi denunciata alla polizia che il padrone riesce a eiaculare: come specificato da Bene, l'unico atto sadistico che fa godere il padrone è compiuto *in nome della Legge*.<sup>76</sup> La trasgressione ha successo soltanto quando diventa trasgressione *inerente*, la trasgressione propria della *Legge*; in definitiva, la trasgressione non è per niente trasgressiva: come Lacan aveva già osservato, l'eroe sadiano gode soltanto per l'Altro o, in altre parole, gode come un masochista.<sup>77</sup> Pertanto, il libertino impotente di Bene che, letteralmente, può eiaculare solo in faccia allo schiavo travestito da poliziotto, rifiuta la fantasia sadiana di una Natura che gode attraverso il continuo succedersi di generazione e distruzione, imposto dal sadico al corpo umano. Contro la legge sadiana del desiderio, contro il suo impossibile imperativo di trasgredire la Legge e godere sempre di più, Bene ricolloca il godimento entro la dialettica che unisce Legge e desiderio.

Come potremmo mai collegare una nozione di desiderio così anti-vitalista, sempre soggiogato alla Legge, con la lettura deleuziana del teatro "minore" di Bene in quanto campo di battaglia di un conflitto politico tra due forze, la forza della legge (il suo inerente desiderio) e il "fuori" desiderante che sempre la eccede? (Nel loro volume su Kafka, Deleuze e Guattari parlano ancora più esplicitamente di minorità artistica, in termini di un recupero del desiderio *al posto* della legge: «*Là dove si credeva che ci fosse legge, c'è invece desiderio, e desiderio soltanto*».<sup>78</sup>) In altre parole, come può Deleuze parlare di teatro beniano come un teatro per il quale «minoranza indica [...] la potenza [*puissance*] di un divenire» distinta da una «maggioranza [che] indica il potere [*pouvoir*] o l'impotenza di uno stato»?<sup>79</sup> Chiaramente, Deleuze trascura che, per Bene, l'impotenza è un requisito indispensabile sia per il padrone, che non si sottrae alla rappresentazione, che *anche* per lo schiavo – il quale si sviluppa invece in maniera sottrattiva, così da poter

<sup>75</sup> C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 297; l'enfasi è nostra.

<sup>76</sup> Ivi, p. 276.

<sup>77</sup> Si veda specialmente Jacques Lacan, *Il rovescio della psicoanalisi. Il seminario, Libro XVII*, Einaudi, Torino 2001. Lo schiavo in *S.A.D.E.* fa esattamente la stessa considerazione quando canta: «Ci vuol altro al mio padrone/ per godere, lo si sa!/ Altro! Altro! Altro! Altro» (*S.A.D.E.*, p. 302).

<sup>78</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Per una letteratura minore*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 78.

<sup>79</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 112; l'enfasi è nostra.

conseguire la propria estinzione anti-rappresentativa. Come il padrone, lo schiavo gode soltanto masochisticamente per l'Altro, ovvero, gode nel fare tutto il possibile per aiutare Monsieur a venire – e ci viene detto che, a questo livello, «la causa del suo padrone è anche la sua».<sup>80</sup> Tuttavia, mentre il padrone deve ancora accettare che il godimento sia sempre dato entro i limiti della Legge, lo schiavo se n'è già reso conto e utilizza questa stessa realizzazione per sottrarsi alla Legge e, infine, abbandonarla. Non c'è dubbio che l'estinzione dello schiavo, che è possibile – piuttosto significativamente – solo dopo che il padrone ha, egli stesso, schiavizzato il suo desiderio alla Legge, metterà contemporaneamente fine al suo stesso godimento.

6.

In un'intervista poco nota del 1976 con Gigi Livio e Ruggero Bianchi, Bene loda il libro di Deleuze e Guattari su Kafka per la loro idea che «non c'è soggetto che emetta l'enunciato, né un soggetto il cui enunciato venga emesso».<sup>81</sup> Allo stesso tempo, però, li rimprovera per «non assumersi l'antistoricismo in pieno».<sup>82</sup> Bene non dà seguito a questa critica, ma è comunque nostra opinione che stia qui indicando – seppur indirettamente – una differenza fondamentale tra il suo metodo di sottrazione creativa verso l'estinzione putrefacente e il metodo di Deleuze (e Guattari) di sottrazione creativa verso un'infinita proliferazione di Vita intensiva. Come abbiamo visto, Deleuze interpreta correttamente il teatro beniano come teatro anti-storico dell'atto immediato che sospende le azioni della storia. Il problema è che, per Bene, tale sospensione dovrebbe ripercuotersi sia sul passato che sul futuro: in parole semplici, il teatro anti-rappresentativo non solo recupera gli elementi anti-storici della storia – le “altre storie” rifiutate dalla storia – ma, in aggiunta, impedisce loro di *diventare* storici («tutto quanto è avvenire è già passato, che non è un cominciamento di qualcosa, è già *il subito dopo della fine*»)<sup>83</sup> In altre parole, nel criticare le vestigia deleuziane dello storicismo, Bene sta anche necessariamente denunciando la sua teologia residua. Come osservato da Toscano, la resistenza creativa degli eroi artistici di Deleuze sottolinea sempre un «orientarsi verso l'esterno, la veritabile teologia che governa il meccanismo dell'estrazione». Da un lato, «l'esaurimento procedurale del possibile è supposto rendere possibile la rinuncia a “qualunque ordine di preferenza, qualunque organizzazione tesa a uno scopo, qualunque significazione”». Dall'altro, questo «“divenire che non include più nessun cambiamento concepibile” è chiaramente il capolinea della procedura-processo che permette alla letteratura di sfociare nella Vita».<sup>84</sup>

Più specificamente, quello che Bene non può accettare è – secondo noi – la teologia deleuziana della *produzione vitalista* e la politica solo apparentemente

<sup>80</sup> C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 311.

<sup>81</sup> A. Attisani, M. Dotti, a c. di, *Bene crudele*, p. 55.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 55-56.

<sup>83</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 219.

<sup>84</sup> “In Praise of Negativism”; la traduzione è nostra. In *Un manifesto di meno*, Deleuze stesso ammette apertamente che «divenire-minoritario è uno *scopo*, e uno scopo che riguarda ognuno» (p. 112; l'enfasi è nostra).

emancipatoria e anti-capitalista dell'invenzione sfrenata da essa evocata. La sottrazione deve essere attiva e creativa – dobbiamo sicuramente assumerci la paternità della defecazione creativa – ma mai produttiva, perché la *pro*-duzione è inerentemente finalistica. Il “*lavorio*” dovrebbe sempre rimanere escrementizio («*Lavorio* è auto-demolizione»; «l'uomo è nato per lavorare su se stesso») e non può essere confuso con *lavoro* («il lavoratore non è un uomo»; la «libertà [...] dovrebbe essere affrancamento dal lavoro e non occupazione sul lavoro»).<sup>85</sup> Additiva o sottrattiva che sia, per Bene, la produzione rimane comunque nient'altro che lavoro accumulato, che viene inevitabilmente recuperato dall'apparato della rappresentazione capitalista. Mentre la vita, in quanto tale, è putrefazione continua, la vita rappresentata – quello che Bene chiama *vita quotidiana*, vita di tutti i giorni – è solo lavoro. Parlando di *S.A.D.E.*, quindi, non è una coincidenza che, frustrato dall'impossibilità di trarre piacere dalla trasgressione, il padrone concluda il primo atto della pièce con un grido disperato: «Voglio vivere! Voglio lavorare!».<sup>86</sup> In aggiunta, questo dimostra che la critica beniana alla produzione intesa come lavoro sia, allo stesso tempo, una critica del lavoro come unica possibile fonte di godimento. Significativamente, lo schiavo introduce il secondo atto cantando «al lavoro del piacere [...] il piacere del lavoro basta qui sostituir». <sup>87</sup> Prima di tutto, è necessario rimpiazzare l'inesistente «lavoro del piacere» con l'onnipervasivo «piacere del lavoro», così che il padrone possa in seguito eiaculare in nome della legge. In effetti, lo schiavo prepara per il suo padrone la simulazione di un'ordinaria vita d'ufficio sado-masochista: assolda una prostituta, che dice essere la personificazione della donna-oggetto del padrone e che, significativamente, «si lascia inventare». <sup>88</sup> Al contrario, muovendo freneticamente la mano in tasca, il padrone diventa preda «del vitalismo tout court», dice Bene, e tratta la prostituta come «un décor di carne». <sup>89</sup> Inizia a usarla come armadio (apre un cassetto pizzicandole forte un fianco e lo chiude con uno schiaffo al sedere); poi ne fa la sua posta (la sfoglia scarmigliandole i capelli); il suo telefono (le storce il polso – usato come ricevitore – e se lo porta all'orecchio); un posacenere (le spegne una sigaretta sul palmo della mano); una ventiquattrore (la lega con una cintura e la trascina); una finestra aperta (la imbavaglia); ecc.

Sarebbe forse esagerato leggere questa caricatura della tarda produzione bio-politica capitalista, in termini di un ritratto derisorio del divenire vitalista di Deleuze? Non stiamo forse assistendo al divenire-cassetto / posta / telefono / posacenere / ventiquattrore / finestra della segretaria-prostituta? Dopotutto, mancando completamente il punto di Bene, in *Un manifesto di meno* Deleuze si spinge fino a suggerire che «la donna-oggetto di S.A.D.E., la ragazza nuda [...] concatena i suoi gesti secondo la linea di una variazione che le permette di *sfuggire* al domino

<sup>85</sup> G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 70; A. Attisani, M. Dotti, a c. di, *Bene crudele*, pp. 53-54.

<sup>86</sup> *S.A.D.E.*, p. 321.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 323.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 330, 332, l'enfasi è nostra.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 325.

del padrone».<sup>90</sup> La caricatura di Bene, quindi, non ci sta forse fornendo una possibile e concreta configurazione della radicale deterritorializzazione capitalista, come descritta ne *L'anti-Edipo*, allo stesso tempo muovendole una critica brutale? Ricordiamoci che, nel campo capitalista dell'immanenza, non ci sono più padroni e schiavi; solo l'universalizzazione del capitalismo raggiungerebbe un'assoluta deterritorializzazione, un limite oltre il quale la produzione corrisponderebbe a una creazione vitale immediata. Oltre questo limite, che va considerato inesorabile, troveremmo un «soggetto nomadico o schizofrenico, degno della fine della storia o della fine della realtà».<sup>91</sup> In questo modo, come Hallward ha osservato, quello che Deleuze e Guattari aggiungono all'analisi marxiana della traiettoria del capitalismo è «una nuova escatologia».<sup>92</sup> Tale fine escatologico dell'attualità, però, non è precisamente quello che tutti gli eroi artistici di Deleuze – molti dei quali sono sicuramente schizofrenici – hanno in comune?

Come *S.A.D.E.* rende chiaro, per Bene non vi è nulla di lontanamente rassicurante o vagamente progressivo riguardo alla deterritorializzazione capitalista, la trasformazione del tradizionale padrone dispotico in un manager d'ufficio iperattivo e iperteso. In parallelo, Bene rifiuta di accettare figure patologiche come Bartleby, Wolfson e persino Artaud, come modelli etico-politici di resistenza estetica.<sup>93</sup> Il «Preferirei di no» dello scrivano è semplicemente diventato inefficace nella costellazione ideologica del giorno d'oggi, tardo-capitalista e coercivamente inventiva. Non si può meramente rispondere «Preferirei di no» al compulsivo godimento sadomasochistico imposto dal lavoro contemporaneo: «Uno chiede di essere *trascurato*, ma non può. Deve essere [...] *intrattenuto*».<sup>94</sup> Al posto di Bartleby, Wolfson e i loro pari, Bene può solo presentare la figura o-scena del servile Watson, che egli considera quanto di più vicino vi è al porno inorganico, il punto schopenhaueriano di non-desiderio. «Vorrei essere Watson! [...] Watson non capisce un cazzo, quando agisce è sempre per caso. È inattivo anche nell'azione che lo gestisce. Non potendo godermi l'inorganico (pare non sarà possibile), forse è Watson la cosa che fin qua è riuscita a stregarmi e a incantarmi».<sup>95</sup> Oltre al balbettare afasico di Wolfson, attraverso il quale il linguaggio insegue – in definitiva – una comunione escatologica con le forze pure della vita, l'impotente vacuità di Watson si sovrappone perfettamente con la forma più radicale dell'essere agiti dal significante.

*Traduzione dall'inglese di Wissia Fiorucci*

<sup>90</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 101, l'enfasi è nostra.

<sup>91</sup> P. Hallward, *Out of This World*, p. 103.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Come suggerisce Grande, per Bene «andare oltre Artaud significa andare oltre la concezione [...] dell'attore-martire [e dell'] *avvento* del linguaggio-senza-scrittura. Si deve, in altre parole, attuare un processo di evacuazione parodistica del senso» (*Vita di Carmelo Bene*, p. 312).

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 82; l'enfasi è nostra.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 279-280.

## Sistematurgia La quarta parete e lo schermo

*Antonio Pizzo*

Incontro con Marcel•lí  
Barcelona, 28-30 marzo 2012

*Antonio:* In alcuni tuoi appunti metti in relazione la nozione di quarta parete teatrale con la frontalità dello schermo anche nella performance. Potremmo dedurre che il teatro multimediale e interattivo si confronta con una sorta di nuova quarta parete, a causa della frontalità dello schermo. E dunque riappare la questione della visione frontale della divisione tra scena e platea. Lo schermo (o le sue varie trasformazioni teatrali), così presente nel teatro multimediale, da un lato permette l'interazione in tempo reale con gli attori, ma è anche un limite, un diaframma tra la scena e il pubblico, riproponendo così una nuova quarta parete fatta di immagini. Per te, vista l'esperienza con *Fura del Baus*, la questione è ancora più cogente. Perché, da allora in poi, nelle tue performance più teatrali la fruizione era assolutamente frontale, con il pubblico seduto in sala e tu sul palcoscenico?

*Marcel•lí:* Mi sembra che sia una conseguenza e non un programma. In un certo senso ancora oggi è più facile far girare gli spettacoli con questa configurazione. Diciamo quindi che si tratta di un adeguamento al mercato. Allo stesso momento però non bisogna limitare la mia carriera agli eventi performativi. Certo si tratta di un lato importante, ma non dimentichiamo le mostre e le installazioni. Infatti, proprio in queste sedi ho la possibilità di studiare altri modi di strutturare la relazione con lo spazio, con gli oggetti, con il pubblico. Per esempio *Joan, l'home de carn* si poteva osservare dai quattro lati. E altrettanto con *Epizoo*, che il pubblico vede in piedi, muovendosi, avvicinandosi a me come se fossi una scultura, con l'unica limitazione che non possono venire dietro in quanto c'è lo schermo.

*Antonio:* Sia l'una che l'altra però appartengono più all'ambito delle installazioni che alla performance.

*Marcel•lí:* Però anche nelle installazioni si può fare ricerca sul problema della relazione con il pubblico, anche se in altra forma. È vero del resto che le successive performance (*Afasia, Pol, Hipermembrana, Protomembrana*) sono frontali, ma si tratta di scelte pratiche, relative al mercato della distribuzione. Io adesso non sento una forte necessità di lavorare su questo problema perché sono attratto da altre cose. Già *Epizoo* è un caso particolare perché usciva dal formato tradizionale ed era una performance di soli 20 minuti. Negli spettacoli successivi la mia ricerca era indirizzata all'interattività, alla costruzione di un tessuto di oggetti narrativi che fossero

manipolabili, a una concezione dinamica e modulare dell'immagine sullo schermo che superasse il linguaggio del cinema, all'uso di robot, all'interfaccia esoscheletrica. Si trattava di mostrare la potenzialità di questi elementi utilizzando il palcoscenico come laboratorio. Non era fondamentale la riflessione sulla visione. Certo adesso con il mio nuovo lavoro *Pseudo* comincio a pormi il problema del pubblico.

*Antonio:* Infatti, questo problema emerge in modo esplicito, per adesso, solo negli scritti preparatori di *Pseudo*, ma è vero che implicitamente avevi cercato altri usi dell'immagine proiettata anche in precedenza. Per esempio con la macchina delle urla; lì avevi utilizzato il video interattivo senza il tradizionale schermo cinematografico e recuperando la vitalità scenica degli oggetti teatrali. Le immagini della macchina delle urla entrano a far parte del codice scenico innanzitutto come oggetti fisici.

*Marcel•li:* La questione dello schermo e della quarta parete a mio avviso può essere letta anche in una prospettiva storica. Solo nella seconda metà dell'Ottocento si oscura la sala teatrale. E nello stesso periodo si diffonde la lanterna magica, che pure vive nel buio. La lanterna magica scompare con il cinema. Mi piace pensare che la quarta parete sia nata dalla combinazione tra la visione a teatro e quella al cinema. La convenzione frontale dello schermo permane anche nel ventunesimo secolo nella televisione e poi nello schermo del computer. Non dico di essere insensibile al tema ma credo che, al di là delle varie sperimentazioni, la convenzione della visione frontale, e della parete tra pubblico e spettacolo, sia un elemento molto radicato la cui messa in discussione è molto complessa; ancor più con lo schermo (prima cinematografico, poi televisivo e del computer).

*Antonio:* Dunque per te la presenza dello schermo e dell'immagine è sinonimo di visione frontale?

*Marcel•li:* Non sempre, e del resto in *Metamembrana*, la visione frontale è messa in discussione dalla prossimità. Le interfacce fisiche sono disposte vicino a un lungo schermo che funziona come un dispositivo panoramico, questi elementi fisici e interattivi inducono quindi a una vicinanza che non permette un'osservazione complessiva e inducono il pubblico a muoversi e quindi a essere coinvolto. Anche il progetto di *Pseudo* prevede una visione multifocale articolata nello spazio; mi piacerebbe creare percorsi in diagonale, e anche abbandonare la frontalità dello schermo, magari trasformandolo in un volume. Lo schermo però è legato alla mia scelta di non utilizzare molte parole nelle mie performance. Al contrario negli spettacoli-conferenza, come in *Transpermia*, tutto il mio immaginario si regge sull'uso della parola. Quando ciò non accade ho bisogno di un mezzo che racconti in mia vece, di un mezzo capace di generare un codice linguistico iconografico e dinamico e pertanto utilizzo lo schermo.

*Antonio:* Certo la drammaturgia degli spettacoli come *Transpermia* è molto chiara proprio perché tu ricorri al modello della conferenza; un modello ben stabilito, con convenzioni ampiamente condivise dalle quali ricavi un linguaggio

scenico al quale il pubblico aderisce senza difficoltà, ma che limita le possibilità del dialogo o del personaggio in scena. Ti attribuisce il ruolo *docente* e ti poni come un inventore di soluzioni e linguaggi, e non puoi derogare se non rischiando che il pubblico non partecipi e si distanzi.

*Marcel•li:* Per questa ragione in *Pseudo* sto lavorando molto sulla prossimità. In questo modo tento di stabilire un nuovo linguaggio. Normalmente il pubblico in platea assiste allo spettacolo in piano totale, o meglio, in campo lungo, come nel cinema; inoltre manca l'idea di spazio collettivo perché ogni individuo è presente come singolo. Lo spettacolo si appella alla soggettività dello spettatore e svanisce l'aspetto gregario. Nel lavoro con la Fura, e con il teatro di strada, il pubblico si comportava come un'entità gregaria e questo diventava parte del nostro linguaggio; articolavamo i comportamenti del pubblico passando da momenti di forte reazione a momenti di contemplazione. Vorrei tornare a lavorare sul comportamento perché questo arricchisce la possibilità del linguaggio teatrale; per esempio alcune cose che non avrebbero senso su un palcoscenico tradizionale con il pubblico seduto in platea, acquistano senso se svolte in mezzo alle persone. Soprattutto mi piacerebbe verificare come il pubblico può tornare a far parte delle storie raccontate. E questo si carica di nuove possibilità grazie alla tecnologia, che aiuta il pubblico a entrare nell'azione e svilupparla.

*Antonio:* Certo gli esempi sono innumerevoli anche senza tecnologia, dall'animazione allo psicodramma, dai giochi di ruolo alle commedie come *Sheer Madness*. Ma la tecnologia digitale e la diffusione dei videogiochi ha in un certo senso rimescolato le carte proponendo diversi esempi di collaborazione creativa come l'autoteatro di Rotozaza, di gioco e partecipazione con Blast Theory. Però torniamo alla questione dello schermo. Per te è il luogo in cui prendono vita i tuoi disegni.

*Marcel•li:* Il mio lavoro, almeno finora, aveva un focus sull'animazione delle cose e delle immagini, nel senso più proprio di rendere vivi, vitali, questi elementi della scena. Con gli automi, gli strumenti musicali e con le immagini, ho costruito un mio linguaggio personale. Ma ribadisco che le questioni storiche ed economiche non sono marginali. Nel 2002, quando nasce *Pol*, stavano già scomparendo i gruppi grandi e numerosi (eccetto in Francia dove la politica di sovvenzionamento allo spettacolo è ancora viva) e con essi la possibilità di far girare grandi spettacoli. Adesso io lavoro come un imprenditore individuale e ho cambiato modello produttivo rispetto agli anni della Fura o de Los Rinos, in cui dividevo benefici e rischi in un regime cooperativo, collettivo. Adesso io mi assumo l'intera responsabilità artistica ed economica. Questo è importante specialmente in lavori interdisciplinari e che coinvolgono tecnologie. Le mie performance si confrontano con i problemi produttivi dati dalla disponibilità tecnologica. La decisione di proiettare immagini venti anni fa è ben diversa da quella presa oggi. Quando ho cominciato con *Epizoo* utilizzavo un proiettore di soli 400 ANSI lumen che pesava 80 chili e costava circa 12.000 euro attuali. Oggi ci sono proiettori

trasportabili di 20.000 ansi lumen e questo spiega la rapida diffusione del *videomapping*, dovuta non tanto all'evoluzione delle tecniche di animazione e *rendering* 3D quanto alla potenza di luce.

*Antonio*: Questo ci riconduce al linguaggio. Esiste una differenza profonda tra proiettare sugli oggetti e sullo schermo. Le prime citano l'immaginario cinematografico e televisivo ma assumono un linguaggio differente, in cui conta ad esempio più l'iconografia che il montaggio, e gli oggetti in movimento sono più importanti delle storie e dei personaggi. Invece, la proiezione sullo schermo, e certo nel tuo caso, conserva una matrice cinematografica o video, e dunque una forte autonomia linguistica. In altre parole nei tuoi lavori la proiezione non è un effetto di luce ma un media.

*Marcel•li*: È importante che i linguaggi video siano declinati in senso interattivo. Si tratta di una sorta di moltiplicazione delle matrici rappresentative del cinema e del video sull'interattività.

*Antonio*: La declinazione interattiva di questi linguaggi ha come conseguenza una specifica selezione dei materiali linguistici utilizzati. Se è vero che nel modo in cui utilizzi il video esiste un riferimento ai codici cinematografici, ad esempio, è anche vero che tu hai sviluppato un modo di *fare cinema* molto *elementare*: in altre parole, del cinema prendi gli elementi che si adattano all'interattività. Si tratta sempre di riprese a camera fissa (secondo un modello teatrale che ricorda Georges Méliès), oppure lunghi piani sequenza che si muovono nello spazio. Non usi mai il montaggio perché interferisce con la composizione in tempo reale sulla scena da parte del performer, che infine realizza un proprio montaggio per ogni replica. Si tratta di un uso esplicito dei linguaggi consolidati. Ne prendi solo le parti che ti sono utili. Lo stesso accade con il fumetto; lo riconduci all'affresco, con campi lunghi, in cui il racconto avviene per stazioni. Sul piano della composizione e dell'organizzazione i tuoi fumetti sono classici, lontani dal movimento, dai tagli, dal ritmo sincopato del fumetto contemporaneo. E anche in questo caso ciò è dovuto al fatto che le operazioni che riguardano il ritmo, il taglio, la selezione, devono avvenire al momento, grazie all'interazione. Mi sembra quindi che la necessità dello schermo cinematografico, ampio e frontale, non sia solo una condizione dettata dalla prassi teatrale, ma anche una tua necessità specifica legata all'utilizzo dei linguaggi filmici e video. In sintesi, per riferirti al codice video è più opportuno proiettare l'immagine su uno schermo che su un oggetto.

*Marcel•li*: Concordo. Per me il linguaggio visivo del cinema è importante. Me ne sono reso conto proprio con *Epizoo*. Lì ho verificato che il pubblico, dopo essere stato attirato dal corpo manipolato in scena, riusciva a superare il potere centripeto dell'immagine reale e cominciava a osservare con più attenzione le proiezioni sullo sfondo. Ma ho compreso anche che era possibile una maggiore reciprocità sul piano narrativo, e che le immagini interattive potevano essere protagoniste, e non uno sfondo. Dunque, scopro il valore espressivo del mezzo e ne prefiguro l'utilizzo. Ciò conduce all'elaborazione

di *Afasia*, in cui da un lato lo schermo acquista rilevanza narrativa e dall'altro cambia la funzione dell'esoscheletro. Anche *Pseudo* resta in questo solco ma multiplico gli schermi e creo uno spazio coinvolgente.

*Antonio*: Dunque, non sei tentato da soluzioni sceniche che non prevedano l'uso dello schermo e delle proiezioni, che si concentrino solo sull'utilizzo delle interfacce fisiche che hai sperimentato nel tempo, oppure solo su suono e luci?

*Marcel•lí*: Proiezioni e schermo sono stati e sono due elementi necessari e inscindibili del mio linguaggio performativo. E lo saranno ancora. Non solo perché in *Pseudo* voglio utilizzare materiali nati in *Cotrone* (che aveva una impostazione totalmente frontale della performance e dello schermo), ma anche perché ne ho bisogno in senso narrativo. Prendiamo ad esempio tutta la costruzione della città e della vacca meccanica in *Hipermembrana*; quella parte del racconto, senza la quale la storia sarebbe stata incomprensibile, non sarebbe stata possibile senza l'utilizzo del video, per questioni produttive: metterla in scena dal vivo avrebbe un costo elevato per scene e quantità di attori.

*Antonio*: Dunque la scena a camera fissa su schermo frontale è una sorta di prolungamento del teatro, alla Méliès. Il pubblico assiste mediante il video a una rappresentazione *teatrale*, a una performance remota che però si armonizza con la scena dal vivo grazie all'interazione del performer.

#### 1. *Interattività e spazio teatrale*

*Marcel•lí*: È indubbio che l'interazione sia un elemento fondamentale. Innanzitutto si stabilisce quale relazione abbiamo con il mondo. Come performers o come users, stabiliamo una relazione che è anche ricreazione del mondo che quindi ha una sua oggettività reale e, insieme, una soggettività artistica e creativa.

*Antonio*: Torna il tema pirandelliano del teatro, quale evento magico realizzato con cose reali.

*Marcel•lí*: La relazione tra *cosalità* del teatro e finzione effimera del mondo inventato è fondamentale e ricca di spunti. In questo senso il teatro è uno strumento per conoscere il mondo, la realtà; i meccanismi del teatro, il suo linguaggio, permettono di comprendere meccanismi e linguaggi del mondo quotidiano. E credo che ciò sia possibile perché il teatro è un sistema complesso, anzi è la rappresentazione della complessità. Diverso dalla poesia, dalla pittura o dalla musica, perché è un linguaggio mimetico del reale che utilizza la vita stessa come strumento di rappresentazione. Anche quando è astrazione, il teatro utilizza la realtà viva e in un certo senso la aumenta. È come se vedessimo la vita reale con in più la vita artistica.

*Antonio*: Tutto questo ha un tono molto aristotelico.

*Marcel•lí*: Ritengo che, se dovessi utilizzare una polarità consueta e tradizionale come aristotelico o platonico, io sono più vicino al primo polo. Del resto il mio modo di lavorare sul corpo apparenta più al biologo, all'analista

empirico. Non m'interessa superare o trascendere gli aspetti umani del corpo per renderlo solo il supporto di un'idea artistica superiore, platonica.

*Antonio:* Dunque tu osservi il mondo reale e cerchi di raccontarlo.

*Marcel•li:* Sì, e il modo di raccontare dipende dai modelli d'interazione. Da un lato bisogna sempre avere chiaro quali elementi del codice linguistico selezionato vogliamo rendere modulabili (e io personalmente ho sempre tentato di fare in modo che siano il numero massimo). Dall'altro bisogna definire chi è l'agente nell'interazione. Tra *Epizoo* e *Afasia* la differenza cadeva esattamente su questo secondo punto (il pubblico o il performer). Ma è anche vero che questo cambiamento ha lasciato vuoto il ruolo del pubblico. Adesso, in *Pseudo*, ritengo che la modulazione del reale debba essere condotta anche con il pubblico, perché ciò traduce l'osservazione in esperienza.

*Antonio:* In questo senso è come se dopo le conferenze in cui spieghi il sistema, le performance in cui mostri come funziona, ritieni che sia arrivato il momento in cui gli spettatori utilizzino gli strumenti. Si tratta però di un sistema complesso, che è innanzitutto un sistema di pensiero oltre che un sistema tecnologico. È la costruzione di un mondo.

*Marcel•li:* Il modo in cui io strutturo il mio lavoro può essere riassunto in uno schema: a) interfaccia (gli oggetti fisici), b) gestione (POL), c) media (video, suono, luci). Tutti questi elementi del sistema trovano nel performer/user la figura coordinatrice e la forza aggregante. Oppure si può osservare il sistema secondo la prospettiva degli ambiti. Per ambito non intendo un media o un linguaggio; è un'area concettuale in cui svolgere il proprio lavoro. Dunque, esiste l'ambito dell'interfaccia che è rilevante nel mio lavoro specialmente per il valore simbolico; l'ambito visuale che riguarda ciò che accade nello schermo, l'ambito sonoro, e infine l'ambito dei robot (che non è sempre sviluppato per motivi economici). In questi quattro ambiti, ognuno con le sue possibilità e limiti, sviluppo la mia sperimentazione. Credo che l'ambito delle interfacce sia attualmente ricco di spunti proprio per la diffusione del *mobile computing* (smartphones e simili) in cui ognuno può muoversi portandosi dietro un oggetto che è media e anche interfaccia fisica. In questo senso la mia scultura interattiva *Alfabeto* tentava questa direzione: il dispositivo interfaccia era anche medium.

*Antonio:* Tu hai una predilezione per gli oggetti interfaccia.

*Marcel•li:* Infatti, non sono mai stato attirato dalla *motion capture* e dal *camera tracking*. Non utilizzo mai la camera come sensore, bensì sempre come un registratore d'immagini. Sono interessato a rendere evidente la possibilità di aumentare questa registrazione. Ad esempio la *guncam* funziona come generatore di elementi video ma non come sensore, produce materiali linguistici non è un controllo. Oppure la realtà aumentata di *Cotrone*, dove le immagini dal vivo della camera sono aumentate con animazioni e disegni. Per lo stesso motivo ho sperimentato gli automi, che ritengo un ambito potente proprio in forza della sua realtà oggettiva. L'automa ha un peso e un movimento; è un oggetto che vive, non è una fantasmagoria; perciò assomiglia allo user.

Proprio su questa similitudine agiscono i sistemi di controllo del corpo come quello che indossavo in *Epizoo* o in *Requiem*. Qui l'oggetto acquista il controllo e si umanizza proprio nel momento in cui riduce l'umano a oggettuale, a un burattino.

*Antonio*: Si tratta di un'oggettualità che ha attirato anche il mercato del videogioco e del cinema, nei quali sono apparsi i visori di realtà aumentata, le interfacce fisiche, l'immagine stereoscopica con effetto tridimensionale.

*Marcel•li*: Per una semplice questione di gusto, fino ad ora, nulla della realtà immersiva o del cinema 3D mi ha interessato. Tra l'altro una forma di pigrizia oculare m'impedisce realmente di vedere l'effetto 3D del cinema. La mia esperienza tridimensionale del mondo è prettamente fisica. E poi ho un interesse specifico per la traduzione dalla realtà tridimensionale alla bidimensionalità della pagina o dello schermo. Si tratta di una costruzione fantasmagorica al cui interno gli elementi linguistici si moltiplicano e possono essere modulati interattivamente. In *Pseudo* cerco di utilizzare lo schermo concependo lo spazio in modo diverso da come ho fatto in precedenza. In questo spazio la proiezione potrebbe avere un carattere fisico, e magari, manipolando lo stesso schermo, lo spettatore potrebbe definire un punto di vista dinamico, e stabilire una personale relazione con gli oggetti (recuperando così un'attitudine già presente nella Fura). E poi bisogna considerare la distanza, e quindi la scala di prossimità all'oggetto e allo schermo. Alcune delle mie performance devono essere viste da vicino. Ad esempio credo che la distanza che c'era tra gli attori e il pubblico in *Cotrone* sia stata un problema.

*Antonio*: Il percorso che descrivi definisce in sintesi un nuovo spazio performativo. Ma abbiamo visto che tu hai elaborato la tua poetica dell'interazione a partire dallo spazio tradizionale e dallo schermo frontale.

*Marcel•li*: Adesso però è giusto configurare un nuovo spazio, dove posso tornare a riflettere sul senso dell'interattività. Tanti artisti nell'ambito della *digital performance* hanno lavorato in uno spazio teatrale classico. Ma questo spazio funzionava benissimo senza l'interattività. Potremmo ipotizzare che il teatro tecnologico e il teatro interattivo debbano trovare un nuovo spazio non ancora definito. In questo senso *Cotrone* coincide con la chiusura della fase denominata *Membrana*, e chiude il periodo caratterizzato dal disegno e con lo spazio tradizionale.

*Antonio*: Quindi adesso cerchi di verificare la possibilità di spazi, o almeno di configurazioni della scena, differenti, e soprattutto riguardo alle modalità di fruizione dell'evento.

*Marcel•li*: Con *Pseudo* la mia attenzione si concentra sui sistemi di controllo e interazione. Abbiamo già svolto degli esperimenti per utilizzare POL (il software di gestione della scena) sugli smartphone, come interfaccia per controllare l'esoscheletro. Potremmo renderlo disponibile al pubblico, con comandi semplificati, e fornire così a tutti uno strumento di partecipazione (bisognerebbe solo scaricare il software). Questo m'interessa perché pone

questioni molto concrete. Ad esempio: in che modo il pubblico comprende e percepisce il contributo delle proprie azioni nell'evento? Più aumenta il numero di persone più si rischia un marasma di eventi nei quali è difficile riconoscere il nesso causa/effetto. Questa è anche una sfida al modo in cui percepiamo il mondo. È risaputo, ad esempio, che l'udito rispetto alla vista ha una maggiore capacità di risoluzione; possiamo ascoltare un'orchestra e con poco sforzo distinguere tutti gli strumenti.

*Antonio:* Però l'orchestra funziona proprio perché i suoni sono organizzati secondo delle regole (armonia, contrappunto, melodia, ecc.). La percezione del pubblico ha bisogno di essere agganciata a una qualche struttura per dar luogo a forme intellegibili, altrimenti si rischia sempre la confusione e il marasma. Ai problemi di percezione bisogna aggiungere quelli che riguardano la struttura dell'evento e l'orchestrazione.

*Marcel•li:* Certo, io non voglio fare uno spettacolo in cui tutto è fatto dallo spettatore, perché rischierei di perdere il controllo della narrazione. La mia ipotesi è di stabilire elementi che siano dinamici ma che non distruggano il racconto, bensì lo arricchiscano, lo modulino. Questo può essere organizzato in modi diversi, ad esempio mediante turni, ispirandosi all'alternanza tra episodi e stasimi nella tragedia, dove il pubblico è il coro e il performer funge da protagonista, e dove l'intervento è soprattutto sonoro. Anche con *Tiermon* eravamo partiti da un'idea di massa/coro alla quale appartenevamo tutti, attori e pubblico, e dalla quale si staccavano, volta per volta, i solisti.

*Antonio:* Quindi, esistono due ordini di problemi rispetto l'interazione: il modo in cui il performer controlla la scena e il modo in cui il pubblico partecipa alle azioni.

*Marcel•li:* Sì, e a questo si aggiunge l'assenza di un qualche protocollo standard, cosicché ogni artista stabilisce il proprio codice d'interazione e il pubblico deve imparare daccapo. Nella prassi artistica non abbiamo ancora raggiunto la codifica di convenzioni come quelle ormai diffuse e condivise negli smartphone (i movimenti delle dita per gestire l'immagine ad esempio). È un problema che si trascina negli ultimi venti anni. Io ritengo che in questo momento le due interazioni (quelle del performer e dell'audience) possano essere armonizzate dalla figura del mediatore: un personaggio che pone lo spettatore in relazione ai linguaggi utilizzati nel mondo interattivo dell'evento e gli fornisce la chiave perché possa gestire l'interazione tecnologica.

## 2. Interattività e racconto

*Antonio:* Si tratta quindi di un mediatore che garantirebbe la coerenza strutturale, o, in altri termini, s'incarica della conduzione del racconto.

*Marcel•li:* In parte ho pensato a quei musei in cui il personale s'incarica di facilitare la visita. Per un altro verso mi tornano in mente elementi accennati in *Protomembrana* e che potrebbero svilupparsi in questa direzione magari ispirandosi alle figure dell'illusionista, dell'ipnotizzatore, del mago, nella

loro qualità di mediatori tra diversi livelli di realtà. Come mago, potrei avere un assistente che si mostra al pubblico e soprattutto, in quanto mediatore, potrei condividere parte delle mie responsabilità tecniche e smettere di essere l'unico centro della meccanica dello spettacolo (era un ruolo molto pesante, specialmente in *Afasia*). Si creerebbe così una rete di "responsabilità" passando dal "monologo" al "dialogo".

*Antonio*: Emerge sempre più chiara la tua volontà di abbandonare la configurazione puramente frontale, per creare uno spazio dove far "abitare" il racconto. Questo però corrisponde a un aggiornamento del tuo paradigma drammatico, e della forma narrativa in generale.

*Marcel•li*: Io resto convinto che il mondo audiovisivo si vede, mentre il teatro si vive, è reale. Questo è anche il motivo per cui mi sono avvicinato a Pirandello. L'audiovisivo per me resta una copia; certo con tutti i vantaggi della copia (riproduzione, manipolazione, ecc.). È meno vulnerabile del teatro ma ha un minore grado di esperienza. Si muove in un orizzonte sensoriale ed emotivo diverso. Il cinema, ancora adesso, istituisce un contratto con il pubblico in cui quest'ultimo accetta di non partecipare e si sottomette completamente al piano narrativo dell'opera.

*Antonio*: Però non dimenticare che il cinema sta evolvendo verso il videogioco (o viceversa) proprio per una sempre maggiore richiesta di partecipazione alle azioni e alla trama.

*Marcel•li*: Non sono un esperto di videogiochi e non ne ho esperienza diretta. Ma sono istintivamente refrattario a una narrazione che ha come motore il premio, lo *scoring* (che è lo scopo di tutti i videogiochi, anche quelli di avventura). È vero che questo segnala comunque un *entertainment* partecipativo.

*Antonio*: Non è difficile immaginare che un pubblico cresciuto e educato a una forma d'intrattenimento sempre più partecipativa, potrà poi sviluppare anche un gusto simile per l'arte.

*Marcel•li*: Si tratta di un contesto nuovo e in cui conterà la capacità d'inventare, magari lo spettatore esigerà di avere un'esperienza viva, in cui sia parte attiva, dove andare a teatro non vorrà dire sedersi a guardare ma fare, partecipare, costruire la performance. Questo è il piano su cui intervengono alcune installazioni, in cui l'artista impianta l'opera e il pubblico può decidere il modo di farne esperienza. Se a questo però aggiungi un mediatore ci avviciniamo alla performance e sarebbe un protocollo performativo ibrido, tra installazione artistica e spettacolo.

*Antonio*: Il modo in cui tu descrivi l'azione diretta che il performer o l'artista opera sull'evento grazie a tecnologie digitali, include, come hai già chiarito prima, l'interattività tra le forme di mimesi: è una maniera per esprimere la realtà. Però bisogna anche farsi carico dell'abuso del termine interattivo (per altro anche da noi adesso utilizzato tanto frequentemente), che, negli ultimi anni, è apparso sempre più come una sorta di termine-blob che digerisce tutto piuttosto che definirlo. Potremmo, quindi, discutere ancora intorno al concetto.

*Marcel•lí:* Ma la questione è sempre legata allo spazio. Abbiamo spesso pensato l'interattività mediante tecnologia associandola a spazi le cui convenzioni sedimentate negli anni non la prevedevano. Lo schermo e l'immagine, la scenografia, gli stessi automi, non erano stati pensati come spazi interattivi. D'altronde l'interattività è la base della comunicazione. Non esiste uno spettatore che non vorrebbe essere interattivo. Anche se solo in potenza, la spinta all'azione (per lo meno interiore) è alla base del processo cognitivo nella fruizione di fiction, e ancor più per quei media che rappresentano azioni (Teatro, Cinema, TV). Si tratta del fondamento per costruire una partecipazione emotiva. Attori e danzatori utilizzano principalmente il proprio corpo come strumento per gestire questa interazione. Ma adesso abbiamo sviluppato tecnologie che aumentano il corpo e quindi le possibilità di questa interazione, quindi bisogna cominciare a riconoscere le convenzioni, i meccanismi partecipativi legati ai nuovi strumenti. Per esempio l'effetto di registrare il viso di una persona in diretta con la *guncam* funziona meglio come memoria a breve termine. Se catturi la faccia e la utilizzi subito sullo schermo o altrove, ottieni un forte effetto partecipativo; già se passa del tempo l'effetto si affievolisce e perde la connessione con te e il presente.

*Antonio:* Fino ad adesso tu hai fatto un parallelo tra interattività e performer aumentato. Sembra che tu veda le opportunità d'interazione mediante tecnologie digitali come un'evoluzione del performer che, in questo modo, aumenterà le possibilità espressive caratteristiche del proprio lavoro. Quindi, tra l'attore tradizionale e quello che lavora utilizzando le tecnologie digitali non scorgi una differenza ontologica, o se c'è, non è più grande di quella tra l'attore teatrale e quello cinematografico.

*Marcel•lí:* In teoria, no. Ma bisogna verificarlo con prove pratiche. Teatro, cinema e televisione funzionano benissimo anche senza tecnologie digitali interattive; perché dovremmo introdurle? La cosiddetta arte digitale è sempre sul punto di spegnersi quando si osserva allo specchio, e rincorre l'innovazione tecnologica e non quella linguistica. Alla fine è sempre il pubblico che decide connettendo quello che vede con la propria realtà quotidiana: lo mette alla prova. La gente preferisce il sistema iPhone rispetto all'Android perché funziona meglio per la costruzione del proprio mondo di comunicazioni.

*Antonio:* Gli ultimi decenni hanno visto una sorta di selezione naturale ed economica delle interfacce e dei sistemi, la concorrenza tra il sistema Apple e quello BlackBerry, il digitale rispetto alla pellicola, il reality rispetto alla fiction. Tu dici che dobbiamo mettere alla prova l'efficacia dell'arte digitale interattiva?

*Marcel•lí:* È inevitabile. Per me, artista, non è un problema teorico che analizzo, quanto piuttosto uno stimolo all'immaginazione; credo che l'arte non sia analisi bensì sintesi.

*Antonio:* Però sul piano analitico la prima questione è terminologica. Come ho detto, il termine "interattività" è ancora fumoso. Tu sai di essere uno degli

artisti al quale si attribuisce molta competenza sul piano dell'interazione tecnologica, e quindi è naturale chiedere il tuo parere a riguardo.

*Marcel•li*: Io lo considero un problema filosofico. Ciò che è interattivo adesso, prima non lo era? Oppure prima lo era e adesso lo è molto di più? Lo schermo è diventato un oggetto “naturalmente” interattivo ma siamo ancora nei primi vent'anni di vita di questo cambiamento. Facciamo un parallelo con il cinema: nei primi vent'anni era soprattutto un'attrazione; dunque, con lo schermo interattivo, è come se stessimo facendo ancora dei giochi d'illusionismo, scoprendo di cosa si tratta, senza però sapere cosa troveremo: il nostro lavoro è costruire, nominare, delimitare; per questo ritengo che si tratti di questioni filosofiche. Per adesso io resto convinto che l'unica ragione dell'interazione è aumentare il processo di partecipazione e identificazione, così da sollecitare molteplici e complesse esperienze emotive. Sempre seguendo le regole dell'autore. L'artista lavora con una tecnica e, quando comincia a lavorare con tecniche recenti, apre nuovi orizzonti e cambia o amplia il modo in cui percepiamo il mondo. In un certo senso ci rende più liberi. Il processo di conoscenza dell'artista si ribalta sull'esperienza del pubblico. Ma per vedere il mondo in modo differente dobbiamo cambiare le convenzioni alle quali facciamo riferimento, poiché quelle preesistenti non si addicono alla nuova prospettiva.

### 3. La scrittura

*Antonio*: Il tuo discorso si fonda però sull'esistenza dell'opera e sulla capacità di farne esperienza. L'arte digitale spesso si confronta con la stessa intangibilità che ha reso la performance sempre precaria nel sistema dell'arte.

*Marcel•li*: Le opportunità di fare un'esperienza sono certo in relazione con le possibilità di persistenza dell'opera. La nostra cultura è fondata sulla persistenza e trasmissibilità delle opere. L'oralità ha un grande fascino ed è un patrimonio sempre più condiviso grazie ai mezzi di comunicazione di massa ma non possiamo dimenticare l'efficacia conservativa della scrittura. La tecnologia ha già contribuito all'evoluzione del concetto di scrittura, dalla stampa all'immagine in movimento. Credo che l'arte digitale possa contribuire ulteriormente a fermare la memoria. Si tratta di un nuovo paradigma di scrittura per un nuovo supporto. Ma con qualità sorprendentemente vicine all'evento. Se Artaud aveva gridato la soppressione dell'egemonia del testo drammatico per rivendicare che il vero testo è la messa in scena, il linguaggio della computazione può unire scrittura ed evento perché il testo/software può essere riprodotto nel tempo. È possibile costruire realtà complesse che vivranno nel tempo. Si tratta di un'opportunità di trascrizione offerta dalla tecnologia. Il teatro è un'arte sistemica ma la persistenza di questo sistema è un problema. Se si volesse riallestire *Accions*, per esempio, bisognerebbe fare riferimento alle nostre memorie giacché non avevamo un sistema di notazione capace di conservare la complessa rete di azioni, relazioni, suoni, spazio. Ciò che manca non è il copione, ma un testo capace

di sostenere tutta l'articolazione. Il cinema e la televisione hanno costruito la memoria del ventesimo secolo, così come la letteratura quella dei precedenti. Adesso stiamo creando esperienze nuove che sopravvivono come unità spazio temporali. La memoria del XXI secolo avrà anche un elemento sistemico creato a partire dalla complessità. Per questo il tema di uno standard di scrittura è importante. Nell'arte digitale, la tecnologia è innanzitutto un nuovo paradigma. Non si può pensare all'informatica solo come a uno strumento o lavorare con la tecnologia come se si lavorasse con i vecchi sistemi.

*Antonio:* L'esperienza di *Cotrone* ha messo in evidenza che la presenza di altri attori in scena, così come quella di un gruppo di lavoro più articolato, rendeva necessario un "copione", un progetto esplicito di eventi e azioni, e anche la necessità di svilupparlo in una direzione aumentata. Lo spettacolo metteva in relazione diretta scena e tecnologia digitale, utilizzando interfacce tecnologiche; bisognava quindi che le istruzioni fossero condivise tra i performer e il sistema automatico. Questo ha richiesto fin dall'inizio una maggiore attenzione alla rappresentazione formale delle azioni nella scrittura. A ben vedere si tratta proprio di una scrittura, che può essere eseguita/enunciata e/o conservata. Se consideriamo il testo come una sorta di rappresentazione formale di un evento (nel caso teatrale), allora il linguaggio della computazione, che gestisce delle azioni, è uno strumento adatto e duttile allo scopo.

*Marcel•li:* Le questioni di carattere teorico, in teatro, non sono mai disgiunte da quelle economiche. Fin dalla Fura, mi è parso chiaro che il modello produttivo influisce sul prodotto artistico. Io nel tempo ho sviluppato un modello autonomo di produzione, che è parte del mio discorso artistico, e che però non ho potuto trasportare in *Cotrone*. Si tratta di uno spettacolo particolare perché si configura come un'opera su commissione, quindi in un orizzonte produttivo in cui io devo accettare scelte e metodi che non dipendono solo dalla mia volontà. Questo forse mi ha reso più debole rispetto al progetto e al mondo pirandelliano del quale forse si sente ancora troppo il peso morale, la maniera di vedere il mondo, il modo di presentare i personaggi. Forse tutti i personaggi avrebbero potuto avere una vita più libera, grande, allucinante, fare cose incredibili. Forse sarebbe stato utile avere un attore e un'attrice invece che due attori. Certo avrei avuto bisogno di più tempo, perché le mie opere si creano e avanzano nel lavoro nel tempo. Per motivi direi economico-produttivi, quindi, abbiamo mancato di mettere in chiara luce un livello intermedio del senso nello spettacolo: quello che dovrebbe unire i micro-racconti dello schermo con il sostrato filosofico e concettuale che permea l'intero testo pirandelliano e che in qualche modo regge tutto l'impianto dell'Arsenale delle apparizioni. Da un lato i *Giganti* è un mito del teatro e come tale ha qualcosa di archetipico, fondamentale, dall'altro impianta anche un problema specifico sulla dinamica teatro e cinema che ne rende la lettura molto connessa alla condizione storica. Il punto di partenza è

la tragedia di un autore, che ha reso tanto viva la sua poesia da possedere gli attori con i suoi personaggi e condannarli alla ricerca di un pubblico inesistente, ormai alieno alla sensibilità contemporanea, che ha perso la necessità dell'artista e della poesia. Sembra il contrario dei *Sei personaggi* che invece sono ancora in cerca di un autore che li completi e di attori che li facciano vivere. L'opera ha un fulcro potente nei personaggi della compagnia teatrale ma gli abitanti della Scalogna sono altrettanto forti. A me, nel trattamento che ne fa l'autore, appaiono quasi secondari perché partecipano poco all'azione, sono caratterizzati fino alla caricatura ma allo stesso tempo sono troppo specifici. Al contrario, i personaggi della compagnia hanno anche una psicologia che li individua ma sono riconoscibili perché archetipici dei ruoli tradizionali. Oltre a Cotrone, naturalmente, che ha una statura archetipica (mago, illusionista, ecc.), l'unico che attira l'attenzione, a mio avviso, è Quaquè il nano, per la sua natura distinta. Per questo sono gli unici due che abbiamo veramente utilizzato nello spettacolo.

*Antonio:* Difatti, lo spettacolo fa perno su Ilse e Cotrone, ma sullo schermo sono narrate le storie postume dei componenti della compagnia, fatta eccezione per Quaquè, che nel tuo testo è quello che resta affascinato dal mestiere dell'attore. Si tratta comunque di una narrazione molto episodica.

*Marcel·lí:* Lo spettacolo appare frammentato perché non abbiamo messo in giusta luce l'idea dalla quale eravamo partiti. Cotrone che fa rivivere Ilse e le insegna a difendersi dai Giganti. Le scene in cui avveniva il training del Kung Fu non hanno avuto il tempo di evolvere e sono solo accennate, tanto a livello audio quanto di composizione. In realtà avrebbe dovuto essere come una palestra in cui un uomo insegna la lotta a una donna. Inoltre c'è un problema di articolazione totale, per cui tutte le tecniche di racconto interattivo sono presentate e utilizzate nei primi due terzi dello spettacolo e non evolvono in seguito; così che la terza parte dello spettacolo appare come una ripetizione. Credo che avremmo dovuto arrangiare la successione degli eventi sia per ottenere un diverso progresso dei linguaggi utilizzati, sia per una più logica ed efficace organizzazione del racconto. La storia di Cromo e quella del Conte avrebbero dovuto essere le prime, mentre la ricostruzione di Ilse doveva essere la parte finale che avrebbe spiegato il perché delle storie narrate, ma anche definitivamente marchiato il tono assurdo e onirico di tutto ciò che avevamo visto fino a quel momento.

*Antonio:* *Cotrone* è il momento in cui radicalizzi la distanza e l'autonomia dei media in scena, forse a causa della particolare condizione produttiva, forse perché sei stato solo autore e regista. Lo schermo è utilizzato quasi unicamente per il disegno che a sua volta è solo cartone animato; gli attori indossano un esoscheletro molto leggero, quasi invisibile, e si comportano principalmente come cantastorie/testimoni. I linguaggi scenici che normalmente utilizzi nelle tue performance qui appaiono chiarificati, con i contorni netti. Si tratta di un lavoro di selezione e montaggio già presente in *Hipermembrana*, dove isoli un unico tipo di espressione vocale, l'urlo, e con

questo tenti di costruire una drammaturgia primitivista in cui i performer devono comporre il percorso emotivo utilizzando quest'unico elemento.

*Marcel•li:* Nel mio processo di creazione tendo sempre a selezionare degli elementi principali, e in genere scelgo ciò che mi sembra più primitivo. Così ho cominciato con *La Fura* e così è in *Epizoo*, *Afasia*, *Hipermembrana*.

*Antonio:* In quest'ultimo, oltre all'esperienza della *Fura*, si riconoscono citazioni esplicite, come la scuola viennese, la body art e il body painting; anzi è il momento in cui metti in chiaro l'utilizzo dell'arte contemporanea come citazione nel tuo lavoro. Soprattutto nella versione torinese era chiaro che la citazione funzionava come una riconfigurazione parodica della violenza espressiva negli elementi citati. E questo avveniva soprattutto grazie alla cornice "show televisivo" che, facendoli apparire, in un certo senso, logorati, riconduceva tutto a una questione di consumo. Questa combinazione tra citazione giocosa e consumismo televisivo ti permetteva di non prendere in giro l'arte contemporanea ma di istaurare una dialettica tra verità e finzione, necessità e superfluo, che è un tema rilevante dell'arte contemporanea.

*Marcel•li:* Però me ne sono reso conto solo dopo, e per questo ho abbandonato il personaggio di Ettore (il presentatore) nelle successive versioni. Così come solo dopo ho compreso che *Hipermembrana* mostrava l'efficacia dei sensori in relazione alla performance fisica dei danzatori. Alcuni momenti migliori della versione torinese sono legati alla danza (schiere, diagonali, file, ecc.). Ne ho avuto conferma quando ho aperto la struttura dello spettacolo a un coreografo e ai danzatori per *Mitotica* in Costa Rica. Nelle versioni successive avrei dovuto ingaggiare due danzatori e io ricoprire un ruolo intermedio tra narratore e musicista.

*Antonio:* In *Hipermembrana* eri già orientato verso quel ruolo che tu chiami, adesso, mediatore. Ma non solo. La tua presenza dislocata, la partecipazione degli altri performer, rendeva iconograficamente più nitida la tua presenza e apparivi come l'artista in scena che mostrava la propria opera. Come Kantor sedeva a lato, e magari interveniva con dei piccoli ritocchi, tu modificavi e guidavi mediante la tecnologia. In *Cotrone* però assistiamo a un ulteriore passaggio. Tu ti sottrai completamente alla scena, l'opera è pensata per vivere senza la tua presenza fisica ma tramite gli strumenti da te predisposti. Inoltre non utilizzi più la citazione come in *Hipermembrana* ma di questo prendi la struttura, perfezioni un modello produttivo, che per te è anche un modo di costruire poetico, di essere autore, e lo applichi a materiali storicamente sedimentati (per esempio un testo teatrale classico) ma dei quali ti fai carico del senso. In *Cotrone* i materiali artistici utilizzati sono i momenti fondativi del senso, sono il terreno di coltura per il racconto; in altre parole non sono solo materiali linguistici ma hanno in se stessi un significato. In *Cotrone* hai spinto più in avanti la tua qualità di autore/narratore.

*Marcel•li:* Sono d'accordo. Ed è vero che le parti che funzionano meglio sono quelle che sono state pianificate come autore. Del resto i materiali drammaturgici impiantati in *Cotrone* continuano a far parte del mio lavoro attuale.

4. *Il racconto e la sistematurgia*

*Antonio:* La struttura episodica già sperimentata da *Afasia* fino a *Hipermembrana*, riappare ancor più serrata in *Cotrone*, dove i brani non sono definiti da un contesto visivo, iconografico, quanto da una vera e propria autonomia narrativa con personaggi, obiettivi, problemi, fallimenti o successi.

*Marcel•li:* Il racconto è diventato sempre più fondamentale con il passare degli anni. La narrazione interattiva è il mio ambito, e mi distingue. Per questo mi interessa la costruzione e la tecnica narrativa. E del resto ero interessato alla tecnica anche con la Fura dove funzionava la teoria degli ambiti che, come ho detto, era una sorta di teoria sull'hardware scenico; mentre adesso sto lavorando più sul linguaggio. L'hardware è importante solo in relazione a ciò che si racconta. Naturalmente il racconto non è solo quello tradizionale, letterario o cinematografico; la sperimentazione ha dimostrato che ci possono essere strutture narrative diverse, non solo basate sul principio di azione di personaggio, obiettivo, ostacolo, o su quello psicologico di cambiamento interiore.

*Antonio:* Ma questo tuo interesse ha un punto di partenza?

*Marcel•li:* Recente, nel 2004. Ho avuto bisogno di cominciare a utilizzare la parola come strumento narrativo; e dopo ho potuto sviluppare una forma di narrazione più complicata.

*Antonio:* Immagino che i modelli narrativi ai quali ti riferisci siano quelli delle avanguardie (letteratura, teatro, cinema) che fungono da tradizione alla quale puoi appellarti quando costruisci (con il disegno o il video) i tuoi racconti. Ma tu hai affermato, specialmente per la scena, l'importanza dell'interazione tecnologica e hai posto un parallelo esplicito tra mimesi e interazione. Quella che per Aristotele era la mimesi delle azioni, per te è interazione. O meglio, ritieni che la matrice rappresentativa può funzionare, per la complessità contemporanea, solo se aggiornata alla modalità interattiva: le azioni devono essere modulabili.

*Marcel•li:* Il cinema e il fumetto fanno parte del mio lavoro ma non ne sono il fulcro. Certo, anche con il mio ultimo film *Il pesce Sebastiano*, fondo i due momenti narrativi dell'animazione e della ripresa dal vivo, ma il cineasta non è la mia vocazione. Dove il mio lavoro acquista più importanza, è nella performance. Lì s'impiantano problemi che mi affascinano di più perché lavoro con materiali nuovi. Anche le mie mostre, infatti, come le due grandi che ho fatto a Gallarate e a Lisbona, avrebbero dovuto avere come punto focale la performance. Tutta la mostra deve ruotare su una qualche documentazione video della performance e intorno distribuire le interfacce, con le quali il pubblico magari avrebbe potuto interagire con il video. In questo modo avrei conservato il piano esperienziale e quello performativo. In generale credo che l'intera questione della narrazione interattiva abbia più interesse all'interno di un evento dal vivo.

*Antonio:* Però la maggior parte degli scritti su di te si concentrano sulla qualità tecnologica del tuo teatro con una grande enfasi sul post-umano e poi sulle tecnologie interattive. Quando ti ascolto o leggo ciò che scrivi, invece, l'enfasi cade sempre sul problema del racconto. Da un lato, sottolinei la contemporaneità del paradigma interattivo, la cui nascita riassume nell'immagine allegorica del "cinema che scopa con il telefono". Dall'altro, utilizzi il termine sistematurgia per definire il tuo metodo di lavoro. Quando venisti a tenere una lezione a Torino, nel 2005, la improntasti interamente su questo concetto: non hai parlato di tecnologia, cavi, video, connessioni di rete, microchip, bensì hai letto la tua carriera alla luce di questo concetto citando più volte la drammaturgia.

*Marcel·lí:* Io ho sempre avuto una prospettiva formale; anche nel lavoro con la Fura, in cui il pubblico poteva percepire caos e improvvisazione. Avrei potuto scegliere di essere più performer o musicista, ma a me interessa il lavoro sulla struttura complessiva dell'evento. E la struttura è una questione diagrammatica, organizzare il tempo potremmo dire adesso, è sistemica, un'organizzazione di sistemi. E inoltre m'interessa trovare il modo in cui questo diagramma sistemico possa conservarsi e persistere in una forma che non sia solo la memoria e l'esperienza dell'autore.

*Antonio:* Tentiamo di dare una definizione del concetto di sistematurgia.

*Marcel·lí:* L'evento teatrale è complesso innanzitutto perché produce una finzione utilizzando gli elementi della realtà nella loro presenza; dunque è qualcosa d'irreale e reale al tempo stesso. Nel teatro abbiamo la materia, odore, gusto, tatto, pressioni. Questo era il punto di partenza della Fura, il mio; solo dopo giungo al racconto. Molti artisti dell'avanguardia sono arrivati alla negazione della composizione e del racconto da presupposti formativi tradizionali. Io non rinuncio a nulla all'inizio, perché mi formo in un'atmosfera in cui l'arte era fondata sulla negazione. Il *manifesto canaglia* della Fura fu redatto da Andrés Morte nel 1983 ispirandosi ai manifesti del *teatro della crudeltà* di Artaud, che per noi rappresentava un principio di negazione della forma drammatica e di ribellione contro il dominio della parola. Nelle Accademie di Belle Arti, all'epoca in cui io studiavo, c'era già una rivoluzione in atto. Gli artisti d'avanguardia cominciavano a occupare posizioni di rilievo nell'insegnamento. La formazione del mio gusto teatrale è relativa ai Bread and Puppets, Els Comediants, al Living Theatre. Così si è formato il mio gusto, così ho imparato il fascino dei linguaggi nuovi, si è radicata la fiducia nei processi intuitivi. Ciò non esclude però che all'intuizione si affianchi o segua una riflessione. Già nel 1984 (per uno studio condotto da Paco Cerezo) disegnai un diagramma che spiegava lo spazio, i movimenti e le relazioni di *Accions*. Implicitamente disegnavo la drammaturgia dell'opera. Dunque, avevo ben chiaro che si trattava soprattutto di una struttura organizzativa. E ancor di più per *Suz/O/Suz* dove mi sono dedicato molto di più, insieme ad Andrés Morte, all'organizzazione e alla preparazione, sospendendo la mia attività di performer. In questo spettacolo abbiamo

introdotta la possibilità di controllare sequenzialmente la musica. L'assenza delle parole lasciava alla musica lo spazio del testo; musica elettronica che gestivamo con uno dei primi sequencer commercializzati dalla Yamaha. Credo che fu la nascita dell'idea di sistematurgia. In *Suz/O/Suz* il computer gestiva una serie di strumenti: il sequencer era l'elemento centrale di un sistema, del quale coordinava il movimento di informazioni verso la periferia dei diversi apparati elettronici. In seguito, in *Tier Mon*, grazie a un dispositivo midi, le informazioni giungevano fino al mondo fisico (campane, clacson, profumi). A questo si associava l'azione degli attori. Ma nella sistematurgia primitiva il *control score* finale era "scritto" nel gruppo di esecutori. Musicisti e performers avevano il compito di controllare la partitura temporale. Come si struttura lo spettacolo nel tempo? Con una metafora architettonica, possiamo paragonare l'opera all'edificio e il tempo al progetto dell'architetto: puoi dedicarti al disegno complessivo dell'edificio, oppure concentrarti sulla creazione dettagliata delle stanze e poi organizzarle insieme. Ognuno delle due funziona. Io parto dai micro-racconti e poi quando mi sembrano ben risolti e finiti li organizzo nel tempo (secondo una sequenza lineare o ipertestuale). Quest'ultimo è il caso di *Epizoo* o *Metamembrana*. Però, poiché il tempo è sempre sequenziale, anche l'ipertesto, nell'esperienza dello user, è tale.

*Antonio*: Fin qui hai messo insieme il modo di concepire l'evento scenico con la sua realizzazione, con un' enfasi, potremmo dire, sul modello produttivo della performance. Dove interviene la caratteristica computazionale sul piano più specifico dell'organizzazione dei contenuti, della scrittura?

*Marcel•li*: La parola sistematurgia nasce proprio dall'incontro di drammaturgia e sistema computazionale; quindi ha una diretta relazione con la messa in scena la quale, a sua volta, è un evento complesso in cui intervengono molteplici competenze che dialogano tra loro. Questo presuppone un linguaggio capace di coordinare attori, scenografia, oggetti, musica, spazio, parole. Mi sono reso conto che il linguaggio utilizzato per questo "dialogo" può essere quello della computazione, e qui appare la sistematurgia. Ma non si tratta solo di registrare in un modo formale le istruzioni affinché l'evento possa avvenire; infatti, se aggiungiamo un sistema di controllo in tempo reale a questa scrittura, siamo in grado di intervenire non solo nel momento della pre-produzione ma anche in fase di riproduzione. Questo cambia il paradigma della scrittura per la scena perché non si tratta solo di accordarsi sugli eventi da eseguire (come avviene per esempio in un'equipe di artisti e tecnici), ma si scrivono delle regole la cui gestione sarà poi eseguita di volta in volta; poi si aumenta la reciprocità all'interno degli elementi del sistema.

*Antonio*: Dunque nella sistematurgia l'interattività è un risultato che deriva dal nuovo paradigma, non il punto di partenza. Cioè questo modo di scrivere non è necessariamente legato all'interattività tecnologica.

*Marcel•li*: Certo, la sistematurgia a mio avviso è anche un metodo di lavoro applicabile in contesti diversi. In *Afasia* per esempio la uso per narrare un

racconto già esistente, quindi funziona più come struttura per gestire la messa in scena. In *Cotrone* la sistematurgia è stata la forma per elaborare nuove storie in conformità a un testo drammatico. Non escludo che si possano utilizzare, allo stesso modo, i materiali testuali di Pirandello in una forma più tradizionale. Nella mia personale attività la sistematurgia è interattiva, anche se esiste una distanza tra il concetto che ho cercato di elaborare negli anni e il mio personale gusto.

*Antonio:* È inevitabile quindi che la sistematurgia sia concettualmente un ibrido tra il processo produttivo e la tecnica di scrittura?

*Marcel•li:* Nell'arte contemporanea (dalle installazioni interattive alla bioarte) la modalità produttiva e tecnologica ha una relazione di reciprocità con l'ideazione. Allo stesso modo gli strumenti di computazione che utilizzo influenzano il modo e l'oggetto del mio racconto. Però sono portato a pensare che il termine si riferisca più alla struttura, al contenitore.

*Antonio:* Dunque il termine sistematurgia mette insieme tutti i procedimenti di drammaturgia, che hanno un esito nella scena, che sono prodotti attraverso linguaggi computazionali, algoritmi, procedurali.

*Marcel•li:* Sì, e, nel mio caso, all'interno di questi procedimenti drammaturgici sono contenuti dei modi specifici di utilizzare gli strumenti tecnologici al fine di creare un effetto narrativo. Per esempio, sul piano narrativo, e per quanto riguarda il video, utilizzo il piano generale e il primo piano a camera fissa per costruire il racconto e la sua trasformazione; oppure, la punteggiatura da parte del performer che modula le microstorie che avvengono in video, come se mettesse, all'interno di una frase, il punto, il punto e virgola, ecc. Sul piano strutturale: l'utilizzo della distorsione della voce e del suono; oppure la coincidenza scenica di audio, luce e immagine; oppure la mappatura del corpo mediante interfacce esoscheletriche.

*Antonio:* Si tratta di segni scenici che hai ritenuto efficaci e che hai continuato a riproporre nei tuoi lavori. Allo stesso tempo però la sistematurgia si fonda sulle idee di modularità e reciprocità tra elementi diversi in una rete che ha un cervello centrale di controllo che processa e gestisce tutte le informazioni.

*Marcel•li:* Sono relazioni di natura polisemica e multimediale. Magari avrei potuto fare lavori basati solo sulla luce, o sul suono, ma io sono legato a questa complessità di segni. Ed è per questo che ho sviluppato questo catalogo personale di materiali scenici.

*Antonio:* Utilizzando una metafora linguistica, si tratta delle parole, dei termini, anche di figure retoriche alle quali sei affezionato, e che rappresentano meglio il tuo stile e il tuo immaginario.

*Marcel•li:* È un catalogo di materiali linguistici che utilizzo nel mio modo di svolgere la sistematurgia; per se stessi non hanno senso se non collocati in una struttura.

*Antonio:* Dunque la sistematurgia può assimilarsi a una sintassi e questo catalogo alla tua grammatica.

*Marcel•li:* In parte sì, anche se è difficile essere così serrati e precisi. Da un lato la sistematurgia non è una semantica e non assicura una qualche produzione di senso compiuto. D'altro canto questo catalogo di materiali non è fisso e concluso, si amplia nel tempo perché si basa anche su elementi d'innovazione tecnologica. Non sempre ma in alcuni casi, come negli smartphone, ai quali ho già accennato, l'innovazione apre strade diverse al linguaggio dell'interazione.

*Antonio:* Allo stato delle cose non immagini nessuna componente generativa nel processo di scrittura, o contributi provenienti dal campo dell'intelligenza artificiale?

*Marcel•li:* Si tratta di un campo del quale so poco e che non ho avvicinato soprattutto perché temo la mancanza di potenza simbolica, che è fondamentale nel mio processo creativo. Solo io sono in grado di gestire e dare senso al mio universo simbolico che così è il motore della mia scrittura. Come ho già detto, la scena è il mondo della complessità e la sistematurgia è una metodologia per strutturare il contenuto digitale, nata dalla pratica, e che si applica per costruire eventi performativi interattivi, che sono per loro natura molto complessi.

*Antonio:* Dunque la sistematurgia è un modo per gestire la complessità di un evento interattivo. Ma cosa intendi con complessità: il moltiplicarsi di diverse informazioni digitali sulla scena interattiva o il linguaggio polisemico? Ovvero, la sistematurgia riguarda la produzione tecnica dell'evento o il paradigma di scrittura?

*Marcel•li:* Questa sorta di confusione, come abbiamo detto, è connaturata al termine, per la peculiarità tecnologica di questo tipo di scrittura scenica. In sostanza riguarda l'orizzontalità del processo di scrittura, di costruzione e messa in scena dell'evento, come accadeva già nella Fura. La nostra natura di collettivo ci spingeva verso un modello di rete che era naturalmente orizzontale, non piramidale.

*Antonio:* Questo dirige il discorso in modo più preciso verso il paradigma di scrittura in quanto non ipotizza solo un servizio che facilita la gestione delle informazioni ma immagina che la struttura informativa sia di un determinato tipo, in questo caso orizzontale. Possiamo quindi immaginare, in astratto, la contrapposizione tra struttura verticale e orizzontale. Una struttura tradizionale è verticale: poeta, autore, regista, attore (e se vogliamo tutti gli altri ruoli: scenografo, il musicista, ecc.). La sistematurgia è invece orizzontale perché istituisce un parallelismo tra i codici utilizzati. Ciò non vuol dire però che sia democratica o collettiva. Quando abbiamo lavorato su *Cotrone*, anche se tutto si propagava in orizzontale, tu mantenevi un forte controllo. Questo parallelismo, questo procedere su binari che tengono la strada, è garantito dal sistema, o meglio dal formalismo della rappresentazione informatica. Tu come autore sai che quelle cose staranno insieme perché hai un sistema che le gestisce tutte in parallelo. Il sistema verticale funziona come una continua traduzione, da un passo all'altro, e la rottura del processo di

propagazione rischia di bloccare la linea creativa. Il sistema sistematurgico, in termini astratti, non ha bisogno di traduzione perché condivide il sostegno di un linguaggio formale computazionale, e ha bisogno del network, sul modello della rete, perché la creazione si propaga piuttosto che avanzare unidirezionalmente.

*Marcel•li:* Esatto, questo descrive una parte del processo di creazione che ti obbliga a pensare in modo orizzontale. Io lavoro così anche con il film. Si tratta di una metodologia che dà risultati differenti a seconda dell'uso. E induce a mettere a fuoco riflessioni epistemologiche sui singoli media che utilizzi in scena.

*Antonio:* Dunque la differenza tra il modello di drammaturgia tradizionale e quello ibridato con i sistemi non risiede nella linearità o interattività, quanto nella verticalità o orizzontalità. Ciò non toglie che l'interattività appaia più affine al modello orizzontale e di rete. Se si opera in modo sincronico nel processo di creazione, allora il lavoro che nasce potrà essere ovviamente interattivo.

*Marcel•li:* Ciò è possibile anche senza la tecnologia (infatti nella Fura lavoravamo così). Però la tecnologia digitale, la computazione, porta la questione al rango di scrittura: puoi scrivere in modo orizzontale. Hai un supporto sul quale farlo. La sistematurgia è una "forma di scrittura". La caratteristica orizzontale è coerente con la teoria degli ambiti di cui abbiamo parlato prima, e che utilizzavamo con la Fura. I vari ambiti di lavoro costruiscono l'evento scenico ma avanzano in parallelo e creano relazioni. Concepisco il testo come una partitura, o, meglio ancora, come un software.

*Antonio:* Anche la drammaturgia, il testo classico, è una forma per descrivere una complessità fatta di azioni, emozioni, suoni, parole. In superficie appare come un testo scritto, ma se ne riconosciamo la complessità appare come una partitura.

*Marcel•li:* Il teatro del secolo ventunesimo ha vissuto tutti i cambiamenti avvenuti nella scrittura, la riproduzione fonografica, il cinema, il controllo delle macchine. La nozione di sistematurgia appare coerente con questa logica di sviluppo. Il testo teatrale è sempre stato essenziale, complesso, è come un file zippato, compresso, che richiede un processo molto difficile di decompressione affinché i contenuti appaiano leggibili. Ma ci sono complessità che non si possono comprimere, così come ci sono dei file che zippati non si riducono quasi per nulla.

*Antonio:* Hai detto che è necessario rappresentare la complessità e che l'evento dal vivo, il teatro, deve farlo mostrando un mondo, una realtà, modulabile, con l'interazione. Questa è una prospettiva estetica. A questo presupposto corrisponde un paradigma di scrittura differente che non lavori sull'idea di unità, che è invece uno dei principi cardini della drammaturgia (tenere insieme, contenere, costruire una verticalità). Il paradigma che immagini contiene la molteplicità, propone la caleidoscopicità? La sistematurgia è questo paradigma?

*Marcel•li*: Sì, lo immagino ma deve essere ancora messo alla prova. Ci vuole ancora tempo, ma i concetti di orizzontalità, parallelismo, sincronia, sono fondativi. Questo tipo di lavoro non nega la presenza di materiali pre-esistenti, come il copione per esempio, ma non prevede una gerarchia.

*Antonio*: La sistematurgia, quindi, è una forma di scrittura che riguarda il processo creativo e produttivo dell'opera, ma che per la sua natura procedurale, computazionale, interviene anche nella fase di riproduzione, messa in scena.

*Marcel•li*: Mi sembra che nel modo in cui lavoro questa distanza tra creazione e riproduzione diventi minima, un po' come accade nel cinema che, una volta girata la scena, o eseguito il *rendering* dell'animazione, vedi quello che vedrà il pubblico. Mi è sembrato così per la storia di Diamante in *Cotrone*.

*Antonio*: Mi sembra implicito che in quest'orizzonte tecnologico la scrittura tenda a collassare sull'evento e viceversa. Allo stesso tempo credo sia possibile riconoscere una distanza: nel progetto scenico di *Cotrone* non è scritto quanto grande è lo schermo, i movimenti esatti degli attori, ecc. Del resto anche quando leggi un testo teatrale classico, come *Le tre sorelle*, sembra che tutto sia descritto qui, come deve essere; sai, invece, che manca molto e che, come tu hai detto, deve essere decompresso. È vero che quando scrivi stai dando delle indicazioni su come dovrà accadere l'evento, ma tra questo è la scrittura esiste ancora una distanza, anche nella sistematurgia, e ciò è importante.

*Marcel•li*: Però la sistematurgia ha senso nel processo di messa in scena. Non tutti gli elementi che io uso nel mio processo creativo sono necessariamente sistematurgici, ma lo diventano nell'uso che ne faccio, aperto, sincronico. Poi ci sono dei metodi specifici come il catalogo dei moduli d'interazione.

*Antonio*: I tuoi spettacoli sono parzialmente descritti nel sistema di gestione e controllo della scena (POL), ma continui ad avere una intensa produzione di disegni e scritti (i tuoi libri di lavoro), che quasi sempre poi organizzi in un documento/copione consuntivo. Non pensi che sarebbe utile che queste due scritture convergessero in un unico sistema, così da assecondare quella contiguità tra scrittura ed evento che abbiamo associato alla sistematurgia?

*Marcel•li*: Credo che lo farò per *Pseudo*, è una buona idea. Così quando apro una scena di POL ritrovo e gestisco anche il lavoro teorico, creativo, lo storyboard, gli schemi.

*Antonio*: Magari il sistema potrebbe aiutarti ad annotare anche i compiti del performer, i movimenti in scena, i comandi dell'interfaccia, ecc., così come i percorsi previsti per il pubblico, come quelli che mi hai mostrato per *Pseudo*.

*Marcel•li*: Il mio lavoro è sempre frutto di una stratificazione, e si completa solo dopo essere stato testato più volte con il pubblico, modificato, rimontato. *Afasia* è nato prima come contenuti video, poi il resto. Il testo, anche sistematurgico, di un mio spettacolo sarà sempre consuntivo. Prima devo provare con il pubblico. Ci sono cose che devo verificare nella pratica. In *Pseudo*, per esempio, devo tarare la relazione con il pubblico così che non appaia troppo superficiale, da animatore di villaggio turistico. In questo caso

mi aiuta l'esperienza con la Fura. È facile essere tentati di stabilire una partecipazione positiva di buone vibrazioni, amabilità. Ma questo restringe molto l'ambito della narrazione. È un tema molto importante e il teatro di strada è stato un'ottima scuola in tal senso. Io non sono mai stato attore ma certo ogni spazio richiede una disciplina e un comportamento differente. La strada induce una modalità istrionica, esagerata, e a volte va bene perché devi amplificare il testo, l'azione. Inoltre quando hai una relazione di prossimità e condivisione con il pubblico devi imparare a preparare alcune azioni in modo che lo spettatore capisca quello che stai per fare con l'oggetto. Se sto per lanciare una porta, devo caricare il gesto per segnalare quello che sto per fare, in modo che il pubblico capisca, altrimenti posso fargli male. Questo è importante anche con l'interazione nella quale devi insegnare al pubblico a leggere i tuoi movimenti e metterli in relazione alla reciprocità di eventi in scena.

*Antonio:* Ma, in termini di presenza narrativa in scena, come si struttura la relazione con il pubblico? Quando distruggevi la macchina in scena con la Fura, come ti presentavi agli spettatori?

*Marcel•li:* Il mio era un personaggio nato da uno spettacolo di strada, dove facevo una specie di fachiro, un tipo aggressivo, sgradevole, violento. Con la Fura si presentavano sempre figure archetipiche riconoscibili. In *Pseudo* l'archetipo è *Cotrone*, un mago, uno che ha l'abilità di controllare le cose e uno che è un mediatore tra la realtà e l'illusione.

*Antonio:* Dunque, nel modello sistematurgico l'obiettivo è creare un'esperienza non effimera della realtà. Per questo l'interattività è uno dei mezzi principali ma non certo il centro.

*Marcel•li:* Abbiamo parlato di drammaturgia, procedura e intelligenza artificiale, e di come lo spettatore può cambiare la narrazione, ma non voglio che ciò si confonda con il videogioco. Credo che siano due ambiti assolutamente diversi. La mia enfasi è su alcuni valori che formano parte della figura dell'autore che utilizza lo strumento dell'interazione per una narrativa intellegibile, non solo per eccitare emotivamente, in un evento, in un tempo e in uno spazio reale. Questo è necessario perché ci sia una esperienza collettiva (nell'evento tu convochi la gente). Questi elementi, esperienza, spazio, comunità, sono tenuti insieme dal racconto. Io credo che il potenziale della narrazione interattiva sia la possibilità d'identificazione con il racconto. Il racconto funziona su un principio di partecipazione. Quando vedi Amleto tu sei Amleto, e questo ti lega anche all'ambiente della finzione. E non è solo una questione estetica. Una parte importante della nostra esperienza avviene mediante il racconto, la lettura dei personaggi, e così continuiamo a crescere, conoscere, anche affrontando eventi emotivi altrimenti impossibili. E ciò avviene in modo sicuro e protetto attraverso il racconto che ci permette di vivere esperienze altrimenti censurate dalla società o dalla cultura come nocive, dolorose. Questa conoscenza ci rende più capaci, è una sorta di

empowerment sul reale, che ci rende più liberi, e nel racconto interattivo si amplifica.

*Antonio:* In ultimo parliamo di temi. In *Cotrone* c'erano temi che avevano a che fare con la vita dell'artista e dell'oggetto artistico. Quali sono i temi di *Pseudo*?

*Marcel•li:* Ci sto girando intorno e non è facile. Ma potrei dire che in qualche caso c'è sempre un meta discorso. Un elemento centrale è l'organizzazione dei contenuti. Mi sembra fondamentale il valore rivendicativo del fatto scenico e delle sue funzioni. Che funzione ha quello che facciamo, perché siamo venuti qui e ci incontriamo? E da qui iniziare un discorso sulla scena teatrale che, pur essendo una realtà fittizia (pseudo reale), fornisce la base per un incontro. Continuo a pensare che il mondo della Scalogna debba diventare più importante, perché è il mondo di Lady Gaga, il mondo dei tatuaggi, il mondo del circo e dei freaks, ed è un tema che mi è molto affine. Vorrei recuperare il lavoro fatto con *Cotrone* facendone però un'altra cosa. Il personaggio di Cotrone è come Méliès, che trasforma il teatro nel cinema e lo rende magico. Nel testo di Pirandello l'offerta di Cotrone è rifiutata, e Ilse non accetta che il mondo di emarginati della Scalogna sia veramente il luogo della verità, in cui la vita e la poesia della vita ha senso. Adesso, per me, questo problema non è importante, non soffro un'antinomia tra cinema e teatro, recupero i miei spazi tra eventi istituzionali (come le mostre per esempio) e la sperimentazione nei circuiti marginali. Quello che cerco è il principio di reciprocità con il pubblico.

## *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*

(Maria Pia Pagani)

The history of Russian émigré artists is a very interesting and relevant aspect in Russian Theatre Study, which opens the possibility to draw a map of the most important centres frequented by actors and directors of “Russia abroad”, and to observe the development in a foreign land of their of “Russian identities”.<sup>1</sup> It is possible to write a “chapter” for each country of the world involved in Russian diaspora created by famine, pogroms, revolutionary activity and the beginning of the Soviet period: Great Britain, France, Germany, Italy, etc. The result, is a re-thinking (and, sometimes, a re-discovery) of the career of many Russian artists abroad, their work as instructors in the most prestigious schools and academies, the impact of their work on the various national staging, the forms of their artistic heritage.

For the United States, a remarkable “chapter” is *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933* by Valleri J. Hohman (University of Illinois): considering the advancements in communication and travel for the development of

<sup>1</sup> Here I use the terms “Russia abroad” and “Russian identities”, borrowing them from the works of Marc Raeff (1923-2008), professor at Columbia University [*Russia Abroad: a Cultural History of the Russian Emigration (1919-1939)*, Oxford University Press, New York 1990] and Nicholas Riasanovsky (1923-2011), professor at Berkeley [*Russian Identities: a Historical Survey*, Oxford University Press, New York 2005]: they are very useful for the comprehension of the creative mechanism of survival, transmission and theatrical re-invention of Russian diaspora. For Russian artists, the decision to migrate provoked not only a physical, but also a cultural “shift” of the way to understand and practice theatre: in their new life abroad, they brought a “luggage” of artistic experience (born and consolidated in pre-revolutionary, revolutionary and Soviet Russia) which they transplanted, compared but also challenged for the inclusion in a new theatre system. As result, were born important “re-adjustments” on the technical level (working in theatres with different organization and management, playing with not Russian colleagues, dealing with another audience etc.), on the artistic level (working in countries in which direction was poorly developed, with different styles of acting etc.), on the linguistic level (the use of a language different from Russian was a problem partially circumvented only by the actors who worked in silent films). For the artists of “Russia abroad”, the new life in a new country also opened a new artistic season in which “Russian identities” were not deleted, but found new different forms of expression and transmission (in particular, in the case of Russian-Jewish culture). The American *melting pot* is the most obvious outcome of this dynamic process, which also involves much more than Russia. In this perspective, is also important to consider the work of the generations following the first wave of emigration, and the results of the artistic heritage: passing by the time, the cultural elements at first perceived as “different” because “foreign” (*à la russe*, in the Russian style), had undergone a process of integration and assimilation whose traits were relevant and innovative for the theatrical culture of the new homeland. Russian émigré artists realized a very important work of mediation, leading a new life abroad for their national theatrical culture: this re-invention and transplantation in a new fertile soil, gave new – and sometimes unexpected – fruits for theatre.

the international cultural exchange, the Author examines the work of artists, impresarios, financiers and the press, demonstrating how a variety of Russian theatrical styles was gradually introduced and incorporated into American theatre and dance.

In America, immigrants – especially the Russian-Jewish families – had a relevant role as spectators and readers, created literary and theatrical circles, translated Russian dramas into English (Brentano and Brown were the most popular publishing houses, who made accessible the texts of Russian playwrights to the American public). This social and cultural phenomena generated a great respect for Russian émigré artists:

By the 1930s, in association with the performing arts, the term “Russian” signified high skill and technical proficiency, professionalism, bold experimentation, and artistic rigor. The Russian “trade mark”, so-called by the almanac editors, evoked a number of performance styles and traditions, but was understood to indicate “high standards and good taste”. Even as diplomatic relations between the United States and the Soviet Union stagnated and faltered, Americans increasingly celebrated, imitated, and adapted Russian theatrical performance (p. 1).

The book is divided into three parts, which focalises all the Russian emigration waves in the United States between the 1890s and the 1930s, the development of America’s interest in Russian theatre and its progressive introduction through performance and the press, the reaction of the American theatre critics in front of Russian productions. In fact, elements such as the ensemble playing, the athletic physicality, the professionalism of the artists, the effectiveness of design and makeup used by Russians, were very important for the advent of modernism in American theatre.

Part I is entitled *Russians in America: the Early Years* and considers the period from about 1891 to 1908: it is an introductory phase of interaction, when Russian theatre started to be present in the United States. In particular, the Author underlines the work of the Russian-born Yiddish playwright Jacob Gordin (1853-1909): he emigrated in America in 1891, translated Russian plays for the Yiddish theatre and became a central figure in the transmission of Russian culture. (In Italy, his *Mirele Efras* was known thanks to Tatiana Pavlova).<sup>2</sup>

He is often seen as the initiator of the serious drama in the Yiddish theatre, but he made also a great fight for the development of the Yiddish stage in general. He was encouraged and supported by the actor Jacob Adler (1855-1926) and the actress Bertha Kalich (1874-1939):

Gordin’s modern, progressive views included replacing traditional religious beliefs with scientific beliefs, advocating socialism, and improving women’s access to education and independence. His socialist-feminist views are clear in a number of his plays that seek to criticize the constraints placed on women in traditional household. His plays generally critique the view of women as subservient to their fathers and then their husbands, advocating instead for women’s rights to education, the professions, and choice in marriage (p. 26).

<sup>2</sup> See A. Attisani et al., *Actoris Studium – Album # 2 – Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco* (Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2012).

Moreover, in part I the Author considers the first tours of Russians:

A successful tour in America would secure artists an international reputation that would bolster their success at home or lay the groundwork for their success as artists in America, should they choose to stay (p. 39).

The St. Petersburg Dramatic Company was the first Russian group on tour in the United States, in 1905-1906: Alla Nazimova (1879-1945) decided to continue her career abroad, while her partner Pavel Orlenev (1869-1932) decided to return home and became the master of Tatiana Pavlova (1894-1975).

Another important Russian actress on tour was Vera Komissarzhevskaya (1864-1910), in 1908: she accepted the invitation to bring her troupe to the United States with the hope to revitalize its reputation and to raise some capital for the next season in St. Petersburg, but obtained a financial failure. That was also the first American period of her brother Theodore (1882-1954),<sup>3</sup> who was invited to direct several plays for the Theatre Guild's 1922-23 season and definitively settled in America in 1939.

Part II is entitled *The Russian Invasion of the American Theatre* and considers the period from 1909 to 1925: it can be considered a popular phase, when Americans come to hold Russian culture and art with the highest regard. The Author underlines the great contribution of the financier Otto Kahn (1897-1934), the impresario Morris Gest (1875-1942), the theatre critic and writer Oliver Martin Saylor (1887-1959).

A special focus is on Morris Gest, who

has received very little attention in our histories of the modern American theatre. Yet without him, some of the most significant developments in the American theatre, particularly those involving cultural exchange with Russia, may never occurred (p. 75).

He organized the Moscow Art Theatre's tour in 1923 and 1924, studying all the publicity tactics to obtain a financial result:

Historians who have studied Stanislavsky and the Moscow Art Theatre in America often diminish Gest's role in establishing the important relationship between American artists and the Russian artists (p. 95).

In the same period, he also organized Eleonora Duse's (1858-1924) last tour in the United States.<sup>4</sup>

In this perspective, it can be interesting to analyse Oliver Martin Saylor's publications in the 1920s as Gest's press agent, in order to raise the interest of the public: for ex. *Russia, White or Red* (1919), *The Russian Theatre under the*

<sup>3</sup> M. P. Pagani, *Fëdor Fëdorovič Komissarževskij*, ad vocem, *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia*, in [www.russinitalia.it](http://www.russinitalia.it)

<sup>4</sup> See *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, a c. di Maria Ida Biggi, Skira, Milano 2010.

*Revolution* (1920, revised and expanded as *The Russian Theatre* in 1922), *Our American Theatre* (1923), *Inside the Moscow Art Theatre* (1925).

Moreover, it can be important to analyse Gest's strategy to go over the obstacle of the language barrier: in fact, the plays that the company would perform in Russian were made available in new English translation with the volume *The Moscow Art Theatre Series of Russian Plays* (1923). The same strategy, in the same year, was applied for Italian with the volume *The Eleonora Duse Series of Plays* (1923).

Several members of the Moscow Art Theatre remained in the United States, where continued their career: for ex. Richard Boleslavsky (1889-1937) and Maria Ouspenskaya (1876-1949) founded the American Laboratory Theatre in New York, which helped to teach a version of Stanislavsky's approach to actor training to an influential generation of American artists.

Part III is entitled *Revolutionary Theatre: from Russia to America* and considers the period from 1926 to 1933: it can be seen as a great phase of change and adaptation, when Russian theatre and performance were basic for the American artistic renovation. The Author examines how Americans became familiar with all the experimental techniques of the Russians, considering the incisive role of the Habima Theatre and the Moscow State Yiddish Theatre (GOSET) in their international notoriety.

The Habima company left Russia for an international tour in 1925, and never returned; the American tour was organized by the impresario Sol Hurok (1888-1974). The so-called "Habima style" was represented by *The Dybbuk* in Russia and abroad:

Although the company performed several other plays, *The Dybbuk* became the primary attraction for audiences of artists and intellectuals, probably because the play was widely known by these Americans; therefore, the language barrier, which existed for nearly every audience member was less of an issue: Hurok had not made translations of the plays available in English as Gest had done for the Moscow Art Theatre (p. 118).

Considering the American social and political context, the Author underlines the development and the importance of the Yiddish art theatres with their experiments in style, the Artef with the artistic director Benno Schneider (1902-1977),<sup>5</sup> the growth of the Workers' Theatre Movement, revealing the multiple lines of influence of Russian performance and the various forms of artistic heritage:

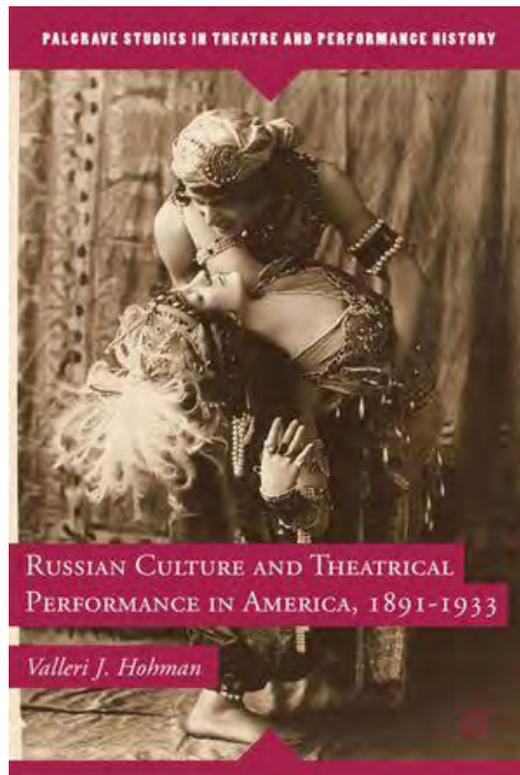
Certainly, Stanislavsky's influence on the modern American theatre has been great, but our attention to his influence has overshadowed the work of other Russian stage artists and their lasting contributions to the American theatre (p. 140).

The book has also a very useful appendix (*Representative U.S. Performances Featuring the Work of Theatre and Dance Artists from the Russian Empire*) and 10

<sup>5</sup> V. J. Hohman, *Searching for Benno Schneider*, Paper for the International Conference *Theatre Historiography: Genealogies and New Directions* (Chicago, 10th-11th August 2011), Association for Theatre in Higher Education (ATHE).

beautiful illustrations, taken from Harvard Theatre Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division (Washington DC), Archive of the YIVO Institute for Jewish Research (New York).

Valleri J. Hohman, *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*, Palgrave MacMillan, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, New York 2011, pp. 230.



Cover of Hohman's book



Bertha Kalich in *The Kreutzer Sonata* (1906).  
Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington DC.

*Un teatro attraversato dal mondo.  
Il Théâtre du Soleil oggi*

(Marcella Scopelliti)

«Dovete mantenere l'incandescenza senza che il latte debordi»  
Ariane Mnouchkine agli attori

Il recente volume di Titivillus sul Théâtre du Soleil, curato da Silvia Bottioli e Roberta Gandolfi, si apre con alcuni suggestivi frammenti tratti da discorsi pubblici di Ariane Mnouchkine e Hélène Cixous. Un inizio necessario e dal piglio deciso se pensiamo alla prima parola che inaugura questo percorso critico tra le ultime opere del Soleil: la parola "utopia". Ariane Mnouchkine, nel corso di alcune interviste e interventi, non mostra remore nel riappropriarsi di un termine che, dopo le grandi avventure comunitarie che hanno interessato il teatro negli anni Settanta, è stato come messo da parte e soppiantato, nell'uso comune e in alcune prassi artistiche, da sinonimi meno coraggiosi. La nozione di utopia, come scrive la stessa fondatrice del Soleil, ben si presta a definire il lavoro svolto dal Soleil in un percorso che dura ormai da quasi mezzo secolo. Utopia è «il possibile non ancora realizzato»<sup>1</sup> laddove il Soleil è stato fondato, lo scrive Mnouchkine senza troppi indugi, «per essere felici». Tuttavia, a coloro il cui immaginario utopico rimanda a rose e fiori, felicità e amore, Mnouchkine precisa: «non è un fiume tranquillo» ma «a volte è destarsi e a volte rompere». Questo doppio binario, su cui come un treno velocissimo corre tutto il lavoro del Soleil, costituisce probabilmente il segreto di una longevità inedita per un teatro che si dice popolare, nell'accezione più autentica di casa, di appartenenza alle persone che lo fanno e che vi partecipano.

Utopia è il non-luogo per eccellenza, il non realizzato, il dato "a farsi". Credere nell'utopia significa allora non credere nelle facili conquiste e fare sì che ogni risultato non sia che una spinta che sposta l'obiettivo un po' più in là: un rilancio e mai una rassicurante conquista. L'utopia non può, nemmeno etimologicamente, ridursi a uno "stato" dell'essere. Diremmo, senza scomodare la grande letteratura sul tema, che utopia è un "tendere verso", come una disciplina del desiderio. Come si può disciplinare il cuore? E soprattutto, perché disciplinare l'unica cosa che "sembra" sfuggire il senso, sfuggendo al contempo alla terribile tendenza umana a "metter testa" su tutto?

L'utopia dà senso alla vita, perché esige, contro ogni verosimiglianza, che la vita abbia un senso. Don Chisciotte è grande perché si ostina a credere, contro l'evidenza, che la bacinella da barbiere sia l'elmo di Mambrino e che la rozza

<sup>1</sup> Ariane Mnouchkine, *L'utopia* in Silvia Bottioli, Roberta Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012, p. 7.

Aldonza sia l'incantevole Dulcinea. Ma Don Chisciotte, da solo, sarebbe penoso e pericoloso, come lo è l'utopia quando violenta la realtà, credendo che la meta lontana sia raggiunta, scambiando il sogno per la realtà e imponendolo con la brutalità agli altri, come le utopie politiche totalitarie.<sup>2</sup>

Proviamo a riflettere sulla questione scorrendo questo volume dalle pagine vibranti e dense, con la consapevolezza che anche il lettore più freddo e attento finisce nell'inciampare non tanto nei contenuti più espliciti quanto piuttosto "tra" le righe che li esprimono, imbrigliato nella sua riflessione dai tanti lacci che tengono insieme le proprie ossessioni... Questa benedizione della lettura accade solo quando si tengono tra le mani i libri più riusciti.

Disciplinare il desiderio significa, nello spirito che sembra emergere tra le righe del volume, sottrarre all'utopia la possibilità di trasformarsi in ideologia. Ed è proprio questa coincidenza tra *ethos* e *praxis*, questa sinergia, che trasforma il desiderio in una pratica disciplinata, che ben si manifesta nel quotidiano del lavoro al Soleil, permettendo di sfuggire una qualsiasi presunzione di verità, sia essa esclusivamente teatrale oppure esistenziale. Ciò che emerge in questa disciplina del desiderio, che ovviamente si pratica con il cuore e la testa insieme, è il tentativo di creare senza volere imporre nessuna visione del mondo e nessuna storia (come dato di fatto da cui partire o cui arrivare). Emerge come anche la fascinazione dell'oriente, che è evidente in tanti spettacoli dell'ensemble francese, vada nella direzione di un'azione teatrale bella e nella sua bellezza anche utile e necessaria. Il solo sguardo che preserva l'utopia del Soleil ha a che fare con il presente, con quel processo umano primario che consiste nell'ascoltare e rispondere. Per innescare questo sguardo utopico non si può far ricorso a nessun a-priori né a qualsivoglia ideologia felice. Per farlo l'unica strada somiglia a quanto già messo in opera da uno dei maestri delle utopie degli anni Settanta, Jerzy Grotowski, lo scienziato. Il metodo, la disciplina del desiderio, è una scienza: un "cuore" aperto che la pratica di ogni giorno ausculta, osserva e mette sotto sforzo per farlo continuare a battere. Se poi, nella sala anatomica, esistono anche dei testimoni, come nel caso del Soleil, esso diventa un esperimento condiviso e moltiplicabile per un gran numero di cuori "aperti" anche se non direttamente sul tavolo operatorio. Con questo, per utopia non si intende automaticamente guarigione o consolazione ma piuttosto diremmo la ricerca di una consapevolezza maggiore, di uno studio del sintomo condiviso. Questo, nemmeno a dirlo, è forse il significato più antico dell'arte teatrale. Questa scienza del cuore, intesa come azione empirica e mai guidata da manifesti ideologici, è ribadita dalla stessa fondatrice del Soleil quando dichiara che

<sup>2</sup> Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Garzanti, Milano 1999, p. 12.

Noi pratichiamo la pratica [...]. Se teorizziamo lo facciamo solo al presente e sul momento, secondo quello che scopriamo lavorando. Una teoria è sempre il punto di arrivo di una ricerca, e a me sta a cuore prima di tutto verificarla concretamente sul palcoscenico.<sup>3</sup>

Con queste premesse è evidente come la forma teatrale più vicina a quanto accade al Soleil sia quella del «laboratorio»: «se ci si intende bene sul senso della parola laboratorio, cioè un luogo dove si lavora e si ricerca, sì, accetto il termine laboratorio. Ma in effetti, si tratta proprio di un laboratorio di teatro popolare».<sup>4</sup> Da qui l'importanza delle prove, che nel caso del Soleil, non sono prove tecniche precedute da un lavoro a tavolino (Mnouchkine dichiara di avere svolto quest'ultimo solo nel caso di alcuni lavori su Shakespeare) ma sono mesi e mesi di lavoro quotidiano basato sull'improvvisazione e sull'ascolto mai interrotto di stimoli esterni quali cinema, letteratura e attualità. Le prove sono dunque «un viaggio»:

Quando cominciamo un lavoro su un tema, di fatto abbiamo gli occhi e le orecchie chiusi, come tutti. I mesi di prove servono, se non a capire tutto, almeno a conoscere e a percepire che tutto non è così semplice. Poi il pubblico rifà in appena otto ore il lavoro che abbiamo fatto noi. È vero che bisogna averlo subito in prima persona questo viaggio per pretendere di poterlo fare! E non solo pronunciare delle parole che *informerebbero* il pubblico su un viaggio che dovrebbe fare. Noi stessi dobbiamo essere i viaggiatori che portano il pubblico in viaggio e in un' esplorazione interiore, all'interno della vite, delle nostre somiglianze...<sup>5</sup>

Il volume di Bottirotti e Gandolfi si compone di tre parti: una prima parte dedicata alle più recenti creazioni del Soleil, una seconda parte (che vanta, insieme ai contributi di Bottirotti e Gandolfi, un testo critico di Béatrice Picon-Vallin) che analizza alcuni tra gli aspetti più interessanti della ricerca performativa dell'ensemble, e per ultima, una raccolta di testimonianze di alcuni membri storici come Duccio Bellugi Vannuccini e Charles-Henri Bradier. A fine volume, inoltre, sono ospitati alcuni strumenti utili (curati da Erica Magris) come la teatrografia e la filmografia completa del Soleil.

Il volume, come si dichiara nell'introduzione generale delle due studiose, si propone con l'intenzione di colmare una lacuna all'interno del panorama critico italiano. Il Soleil infatti, è rimasto, negli studi italiani, strettamente legato al periodo dei gruppi degli anni Settanta che hanno fatto della creazione collettiva una delle loro peculiarità. Dal 1980 a oggi il Soleil è stato in Italia solo per due spettacoli, *Les Atrides* (nel 1991) e la prima parte di *Le Dernier Caravansérail* (nel 2003). Il volume cerca allora di raccontare, attraverso una modalità polifonica, quello che è considerato il nuovo cammino dell'ensemble francese, ossia l'ultimo decennio di lavoro. Sostanzialmente, una delle caratteristiche che contraddistinguono gli ultimi

<sup>3</sup> Dichiarazioni di A. Mnouchkine riportate in Angela de Lorenzis, *Ariane Mnouchkine e l'arte della recitazione*, «Acting Archives Review», 1, 2, novembre 2011, p. 25.

<sup>4</sup> A. Mnouchkine in *Scrivere al presente. Un resoconto intimo a trenta voci*, intervista a A. Mnouchkine di Béatrice Picon-Vallin, «Culture Teatrali», aprile 2007: [http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/intervista\\_Mnouchkine\\_di\\_Picon-Vallin.pdf](http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/intervista_Mnouchkine_di_Picon-Vallin.pdf)

<sup>5</sup> A. Mnouchkine, *Le prove sono un viaggio* in S. Bottirotti, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 7

lavori, risiede nell'abbandono di stili recitativi mutuati dai teatri orientali in favore di registri e toni che «oscillano dall'epico al melodrammatico (attraverso l'enfasi propria del cinema muto) e dal realismo all'iperrealismo».<sup>6</sup>

Un'altra direttrice importante riguarda il recupero di una dimensione collettiva della creazione scenica, senza però mettere da parte la fondamentale collaborazione con Hélène Cixous. Questa responsabilità collettiva è stata incoraggiata anche dall'introduzione mirata delle riprese video come strumento di lavoro e dalla creazione di nuove funzioni all'interno dello staff, che hanno comportato al contempo alcune modifiche nel team "visuale" del Soleil (il mascheraio Erhard Stiefel e lo scenografo Guy-Claude François hanno così allentato la loro collaborazione in favore di una dimensione creativa più collettiva).

I tre saggi critici, che costituiscono la prima parte del volume, prendono così in esame gli ultimi spettacoli, che sono cadenzati da un intervallo medio di tre anni l'uno dall'altro; elemento questo che rende il Soleil ben distante da una macchina che produce spettacoli e molto vicino a un laboratorio-scuola fatto di ricerca, professionalità e spazio aperto di discussione e azione attorno ai temi caldi del contemporaneo. Creare uno spettacolo, pur nell'attenzione estrema delle forme estetiche e funzionali della performance, è un lavoro che porta il Soleil contemporaneamente dentro il teatro e fuori da esso, in un movimento continuo che alimenta in modo organico la ricerca artistica e insieme sociale.

*Le Dernier Caravansérail* è uno spettacolo del 2003 che nella sua versione integrale dura sei ore e che è stato portato in ogni angolo del mondo incontrando circa 185.000 spettatori. Strettamente legato all'attualità e in particolare alla situazione dei centri di accoglienza non solo francesi, riflette la condizione di questi uomini in fuga dai loro paesi, alloggiati in questi "ultimi caravanserragli" prima di essere riconosciuti come rifugiati politici oppure rispediti nella loro terra di origine. La drammaturgia nasce come creazione collettiva (affiancata dalla ormai consolidata collaborazione con H. Cixous) sulla base di ore e ore di interviste raccolte nei campi profughi di molte parti del mondo e soprattutto del nord della Francia. Si tratta di un mosaico di piccoli quadri, piccole storie che fanno di questo spettacolo uno spettacolo epico, caratterizzato da un gusto per la miniatura e da un ampio respiro grazie all'intreccio di più voci. Il dramma dell'accoglienza si riflette qui non solo nel tentativo di raccontare il disagio fisico dell'uomo in fuga ma soprattutto nel tentativo di dare alloggio a storie che, ridotte a silenzio a causa dell'emarginazione, non potrebbero altrimenti essere ascoltate. Come sempre nel lavoro del Soleil, la creazione nasce da un vero e proprio movimento fuori dal teatro, che in questo caso si è tradotto nella visita nel centro accoglienza di Sangatte e nell'ascolto paziente di storie individuali ed esemplari di molti rifugiati (specialmente provenienti da Afghanistan, Iran, Kurdistan...). Questo spettacolo, frutto di un'urgenza, una necessità di un presente che brucia, inaugura un nuovo

<sup>6</sup> S. Bottiroli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 18.

atteggiamento nei confronti della recitazione e porta un linguaggio scenico iperrealistico che compone come un arazzo intessuto di storie e piccole epopee individuali incentrate sul *nostos*. Senza insurrezioni del cuore o semplicemente lontano da una facile psicologia, il Soleil restituisce qui una voce, o meglio il diritto a una storia, a individui comuni che diventano così «testimoni». La nozione di utopia si traduce anche in questo caso restituendo non un'idea bensì l'essenza di una relazione, di ascolto e di risposta. La concretezza di questo processo sostiene anche l'impegno fattuale, di Mnouchkine e di altri membri della compagnia, speso per aiutare molte delle persone incontrate nell'*iter* amministrativo per una sistemazione dignitosa. Il teatro diventa così depositario di una parola attiva, capace di «dire le cose che accadono».<sup>7</sup> La qualità di ascolto manifestata in questo processo ha portato Hélène Cixous a definire l'attore di questo spettacolo come “colui che ha ascoltato”, un «ospite» del personaggio che interpreta in scena. Questo elemento, oltre a rafforzare la poetica anti naturalistica del Soleil, allontana l'utopia, di una nuova umanità basata sull'ascolto, da qualsiasi propaganda morale e da qualsiasi intento narcisistico:

[...] il senso di un allontanamento da sé che crei il vuoto necessario a incontrare l'altro, o meglio, il senso proprio di un farsi stranieri a se stessi, un creare, come scrive Cixous, quella «lunga e favolosa sospensione dell'io che non è più io e non è ancora tu».<sup>8</sup>

In questa prospettiva, che rimanda per certi versi a un processo dialogico dagli echi buberiani, l'attore è chiamato a fare spazio, ad accogliere l'altro senza ridurlo a sé. Occorrerà ricordarsi di ciò quando più avanti faremo riferimento all'uso della maschera che è una pratica ormai costante sia nel training degli attori del Soleil sia negli eventi spettacolari. Un'ultima peculiarità di *Le Dernier Caravansérail* riguarda la scoperta del dispositivo dei “carelli”: piattaforme mobili tramite le quali ogni singolo performer viene spostato dentro e fuori dalla scena. Questo meccanismo è vitale, non solo perché disciplina il movimento dell'intero spettacolo ma soprattutto perché in tal modo «ogni persona appare come fosse un pianeta, un mondo a sé stante, staccato da terra e isolato, nel suo movimento che segue un'orbita, vale a dire un destino, personale».<sup>9</sup>

Dopo otto mesi di prove, nel 2006, il Soleil ha debuttato con *Les Éphémères*, spettacolo corale composto da ventinove episodi. Per questa performance si pensa un nuovo spazio ad hoc abbandonando la sala grande della Cartoucherie francese, e optando per il foyer, nell'ala ovest dell'ex fabbrica. Lo spazio così composto somiglia a un teatro anatomico, una forma ellittica dove l'azione si svolge così di fronte a due sponde di spettatori. I carrelli, manovrati dai *pousseurs*, escono ed entrano ritmicamente dalle due aperture ai lati dell'ellisse. Anche in questo caso, come nello spettacolo precedente, è la memoria, il richiamare la voce e la storia, a essere

<sup>7</sup> Silvia Bottioli, *Le Dernier Caravansérail* in *op. cit.*, p. 67.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 71.

protagonista. Sebbene sia una creazione più letteraria e intima rispetto a *Le Dernier Caravansérail*, mantiene centrale l'idea di un'azione corale e del collage musicale di tanti piccoli quadri. Lo spettacolo, lo scrive Gandolfi, «afferma in forma scenica che il privato è politico»<sup>10</sup> e attraverso un'adesione a «un intimo universale» proclama un «rinnovato umanesimo» dove siamo portati a riconoscerci nel senso effimero delle nostre esistenze. La studiosa propone in questo breve saggio, una lettura funzionale dello spettacolo attraverso gli scritti recenti di Judith Butler, filosofa di rilievo e autrice di *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, raccolta di saggi scritti dopo l'11 settembre 2001. Tanti episodi e microstorie dello spettacolo infatti raccontano della vulnerabilità umana, delle perdite, delle violenze, dei lutti e del modo in cui gli uomini possono reagire. *Les Éphémères* si fa così simbolo del grande sogno umanista del Soleil e spolvera un teatro autentico, un teatro della compassione. Il “nero” dello spettacolo, alla luce di questa etica della vulnerabilità, ci sprona a riflettere su come l'esperienza del dolore possa portare alla consapevolezza di una reciproca interdipendenza, base comune di una responsabilità nei confronti di noi stessi e del mondo fuori.

Dopo un anno di prove, nel 2010, ha debuttato l'ultimo lavoro del Théâtre du Soleil, *Les Naufragés du Fol Espoir*. Lo spettacolo prende le mosse dalla scrittura di Cixous e da un romanzo di Jules Verne, *En Magellanie*. La storia, ambientata durante le prime avvisaglie della Prima guerra mondiale, vede due cineasti e il loro cast girare un film basato sui valori del mutualismo e del socialismo utopico. Raccontano, nel film, la partenza e il naufragio di un gruppo di migranti europei di diversa cultura ed estrazione sociale, durante gli ultimi anni dell'Ottocento. Il naufragio li spinge su un'isola, mai colonizzata, abitata da indiani. Quest'isola, terra vergine e possibilità autentica di un incontro vero con l'altro senza ridurlo a sé e colonizzarlo, rappresenta il punto zero della costruzione di una comunità ispirata ai valori della convivenza pacifica e del mutualismo. Tuttavia, quando si scopre che sull'isola è presente un deposito aurifero, chiaramente le cose si complicano e si scatena una lotta omicida per arricchirsi. Di nuovo, anche per questo spettacolo, le arti sorelle, teatro e cinema, sembrano incontrarsi e compenetrarsi. In questo spettacolo, la riflessione sul sogno utopico di un nuovo umanesimo si intreccia con le contingenze storiche e sociali che caratterizzavano la Francia nello stesso anno. Durante le molte repliche dello spettacolo infatti, in Francia si protestava a causa dei tagli alle pensioni e nell'aria si respiravano molte tensioni a causa della depressione economica generale dell'Europa. Lo spettacolo è stato accolto quindi come emblema e simbolo del “fuori” e, da sogno utopico, si è trasformato in una vera e propria militanza che ha coinvolto il Soleil in molte manifestazioni pubbliche e raccolte firme. In questo modo è nata la Giustizia, una grande figura allegorica dal forte impatto comunicativo, che in seguito è stata portata anche in Grecia, il paese più gravato dalle difficoltà economiche del continente. Gandolfi, nel saggio sullo spettacolo, cita studiosi come Jill Dolan evidenziando come il sogno utopico del

<sup>10</sup> R. Gandolfi, *Les Éphémères* in *op. cit.*, p. 103.

Soleil abbia a che fare con un teatro che agisce rivendicando un diritto di cittadinanza, «attivando condivisione e comunanza di sentire a livello dell'immaginazione e attraverso i registri somatico-affettivi propri della sfera corporea».<sup>11</sup>

La seconda parte del volume, intitolata *Prospettive*, propone tre saggi critici. Il primo, scritto da Silvia Bottioli, è di carattere più generale e affronta la storia della compagnia e il suo rapporto con la politica attraverso diversi piani: le modalità organizzative e il funzionamento interno del Soleil, la relazione con gli spettatori e lo spazio performativo, la militanza e l'attivismo di Mnouchkine e della compagnia. Il sogno che sta alla base della creazione del Théâtre du Soleil si rifà a un'idea di teatro popolare inteso come vero e proprio *servizio pubblico* e basato, lo dichiara la stessa fondatrice, sul modello del teatro popolare di Jean Vilar. Questo modello è portato avanti dal Soleil non solo dal punto di vista poetico ma anche attraverso alcune buone pratiche già in uso nel teatro popolare francese: contenimento dei prezzi dei biglietti, corrispondenza tra orari dello spettacolo e orari dei mezzi pubblici, creazione di programmi di sala corposi e ricchi di strumenti di lettura, cura nel ricevere il pubblico.

Il Soleil è organizzato secondo il modello della cooperativa, è finanziato dallo stato e dalla Ville de Paris, conta sessantasei persone (attori, tecnici e amministratori) e la filosofia della compagnia prevede un eguale salario per tutti. Per quanto riguarda lo spazio di lavoro, si trova alla periferia est di Parigi, in uno spazio dapprima occupato e poi concesso, che era una fabbrica di munizioni nel cuore di Bois de Vincennes. La Cartoucherie diventa così, a partire dagli anni Settanta, molto più di un luogo di lavoro anche grazie alla presenza di altre quattro compagnie che ci lavorano. Sede di attività culturali e motore di una militanza attiva, la Cartoucherie è il luogo "di molti", la «casa del pubblico», nella definizione di Ariane Mnouchkine. Questo spazio, rimaneggiato nelle proprie funzioni e nel proprio aspetto per ogni spettacolo, è un complesso di molti edifici tra cui una scuola materna e un maneggio. Una delle caratteristiche peculiari della modalità performativa del Soleil risiede nel modo in cui il pubblico viene "ospitato", accolto e accompagnato passo passo, fin dall'acquisto del biglietto. Un'ora prima dello spettacolo è la stessa fondatrice ad annunciare agli attori che sta per entrare il pubblico, è sempre lei a strappare il biglietto e accogliere uno ad uno gli spettatori. Inizia così, per ogni spettacolo, lo stesso rituale: come in un'anticamera del teatro, gli spettatori presenziano alla preparazione e al trucco degli attori. Lo spazio, così predisposto, diventa spazio di tutti anche attraverso questo curioso rituale in cui «l'attore si mette la maschera e lo spettatore può togliere la sua».<sup>12</sup>

Il secondo saggio del volume, di Roberta Gandolfi, è dedicato ai processi creativi e alla scrittura corale degli spettacoli del Soleil nel tentativo di spiegare come la compagnia ricalchi in un certo qual modo le modalità compositive proprie di un

<sup>11</sup> R. Gandolfi, *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores) (2010)* in *op. cit.*, p. 129.

<sup>12</sup> A. Mnouchkine citata in S. Bottioli, *Politica: un teatro nella storia* in *op. cit.*, p. 145.

*ensemble* («teatro d'autore su base collettiva», secondo la definizione di Claudio Meldolesi). Al Soleil, l'atto creativo è un atto di condivisione e la regia è intesa come «arte di composizione e orchestrazione di saperi plurali».<sup>13</sup> Mnouchkine, parlando della creazione collettiva come prassi ormai consolidata nel lavoro della compagnia, pone come esempio la costruzione di una cattedrale laddove ogni arte è coordinata a un'altra perché «ad esempio, la tal pietra arrivasse al momento giusto».<sup>14</sup> Il processo creativo viene fatto “maturare” attraverso un «rapporto mobile tra l'insieme e il dettaglio» nel senso che regista, musicista, attori e scenografi «avanzano insieme», empiricamente per prove e tentativi. In tale prospettiva, il lavoro del regista non è quello di colui che architetta e monta i materiali ma ricopre piuttosto una funzione “orientatrice” verso un *ethos* di comunità che prevede anche un aspetto pedagogico. Detto questo, il Soleil non è semplicemente una scuola ma un laboratorio dove si procede in modo pratico e dove Mnouchkine (come dichiarato nel prologo al volume), si definisce come colei che riesce «a tenere insieme le persone nell'ottica di una ricerca comune»<sup>15</sup> perché «quando si è insieme si hanno molte più possibilità e più forza per fare qualcosa di quando si è soli». A proposito di questo aspetto, occorre ricordare che al Soleil non si fa mai un lavoro a tavolino sul testo (anche nel caso in cui il testo sia già stato composto ad hoc da Cixous) e gli attori non sanno quale parte o personaggio verrà loro assegnato. Tutti fanno tutto attraverso le improvvisazioni e solo in un secondo momento si comprende chi avrà un determinato ruolo e chi un altro ancora. Sono state collaudate così tecniche collettive per lo studio del personaggio, fondate su esercizi di raddoppiamento della figura e imitazione in simultanea. Un esempio calzante è quello dell'attore “locomotiva”, che porta con sé, nella creazione, altri attori che gli fanno eco e imitano la stessa partitura aprendola a un'infinità di nuove sfumature. Una caratteristica costante inoltre, nella ricerca empirica del personaggio, riguarda un approccio “esterno” che richiede che trucco, musica e costumi siano già presenti all'inizio del lavoro, come strumenti di penetrazione.

Il terzo saggio della seconda parte del volume è di Béatrice Picon-Vallin (che ha partecipato alla messa a punto e all'ideazione dell'intero volume) e riguarda gli stretti rapporti tra cinema e teatro nelle produzioni del Soleil. La studiosa fa immediatamente riferimento alla biografia di Mnouchkine, che era figlia di un importante produttore cinematografico di origine russa. Una prassi considerata fondamentale nel processo creativo e di preparazione alla nuova pièce è, per il Soleil, guardare molti film: «Il primo film è sempre Chaplin, ovviamente».<sup>16</sup> Il filo che lega la compagnia al cinema non riguarda solo i riferimenti diretti a opere cinematografiche bensì anche la scelta di alcuni dispositivi e modalità cinematografiche da

<sup>13</sup> R. Gandolfi, *Processi creativi: Il teatro d'ensemble e le scritture collettive* in *op. cit.*, p. 164.

<sup>14</sup> Dichiarazioni di A. Mnouchkine citate in *Ibidem*.

<sup>15</sup> A. Mnouchkine, *Unire le persone* in S. Bottiroli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 8. Anche la citazione seguente è tratta dalla stessa pagina.

<sup>16</sup> Dichiarazioni di Mnouchkine in Béatrice Picon-Vallin, *Visioni: il cine-teatro della troupe del Soleil* in *op. cit.*, p. 184.

impiegare nel lavoro teatrale. Alcuni frammenti di pellicole famose compaiono in alcuni spettacoli e alcune creazioni sono diventate film tout-court. Mnouchkine è una regista cinematografica conclamata e tra i suoi film spicca *Molière ou la vie d'un honnête homme* (1978). Non mostra alcun timore a documentare il lavoro del Soleil, anzi, ha fatto della ripresa video un potente mezzo di osservazione e creazione collettiva. Tuttavia, occorre ricordare che il suo rapporto con i video degli spettacoli non è stato sempre così pacifico, infatti, in passato, come consuetudine presso i grandi registi teatrali, ne aveva parlato nei termini di “tradimento”. Picon-Vallin racconta come siano state alcune circostanze parallele a far mutare di atteggiamento Mnouchkine, in primis la visione dei frammenti del *Revisore* messo in scena da Mejerchol'd: «Mi ha così commossa, perché era la prova che questo spettacolo era esistito [...] ho capito che forse [...] bisogna lasciare delle tracce».<sup>17</sup> Con questa intenzione, la regista, per riprendere le prove di *Tartuffe*, ha scelto Éric Darmon, etnologo e videodocumentarista che poi prenderà parte alla compagnia. Da allora il rapporto con il cinema è diventato sempre più stretto fino all'ultimo spettacolo, *Les Naufragés du Fol Espoir*, che rappresenta la summa di questa relazione fra le due arti. Lo spettacolo racconta di una troupe cinematografica che intende girare un film muto basato su un'utopia di Verne cui abbiamo già accennato. In questa occasione, Mnouchkine realizza un'altra utopia intima: riunire compagnia teatrale e troupe cinematografica, sogno che possedeva da quando aveva optato per il teatro perché «quest'ultimo le permetteva di progettare l'utopia di una compagnia stabile, impossibile nelle organizzazioni cinematografiche che aveva sotto gli occhi».<sup>18</sup>

La terza sezione del volume, *Voci del Soleil*, intende riflettere, anche nella struttura stessa del libro, quella stessa corallità che appartiene all'essenza del Soleil. Per farlo, le due studiose hanno ospitato alcuni interventi di membri interni alla compagnia. Inaugura la sezione Charles-Henri Bradier, codirettore del Soleil, che racconta come ha preso parte al lavoro e secondo quali fasi. Bradier, nato nel 1974, e prova dunque del continuo e disinvolto cambio generazionale all'interno del Soleil, si è avvicinato alla compagnia negli anni Novanta, dapprima seguendo la militanza politica del gruppo e poi rivestendo il ruolo centrale di documentarista e memorialista dei processi creativi fino a diventare codirettore nel 2008. L'intervista che le due studiose hanno raccolto e proposto nel volume è del settembre 2011. Tutto inizia quando François Tanguy, del Théâtre du Radeau, lancia il movimento “Sarajevo, capitale culturale” e chiama Ariane Mnouchkine a leggere, da Avignone (dove il Soleil si trovava per il Festival), una lunga lettera aperta indirizzata al governo francese per chiedere di collaborare per interrompere l'agonia del popolo bosniaco. Dopo il massacro di Srebrenica, la Cartoucherie diventa così una sorta di quartier generale politico di osservazione della politica estera francese. Da allora e per qualche tempo ancora, la frequentazione del Soleil da parte di Bradier si legava

<sup>17</sup> Ivi, p. 187.

<sup>18</sup> Ivi, p. 182.

solo all'amministrazione e alle faccende di ordine politico. L'incontro con la compagnia e con il lavoro artistico avvenne con *Et soudain, des nuits d'éveil* e con uno stage di reclutamento di nuovi attori. A Bradier, Mnouchkine chiese di assistere al lavoro di creazione collettiva e di trascrivere le improvvisazioni, che erano in parte registrate su audiocassette. Da quel momento in poi il suo ruolo è stato registrare, annotare, classificare le varie fasi della creazione degli spettacoli, mettendo a disposizione il materiale sia della storia a venire ma soprattutto di chi, gli attori e la regista, se ne sarebbe alimentato il giorno successivo per ricominciare il lavoro. È proprio Bradier che ritorna, nella conclusione del suo intervento, sul termine utopia forgiando una definizione calzante che ben si staglia su quanto detto in precedenza:

È la ricerca della bellezza che permette di tenere insieme il nostro gruppo di attori e artisti più o meno affermati, la ricerca comune dell'arte del teatro, ed è un'utopia che non conosce fallimento, perché rimane sempre incompiuta. È per questa ragione che questa ricerca eterna può rendere realizzabile l'utopia molto quotidiana del vivere insieme.<sup>19</sup>

All'intervista di Bradier seguono poi le testimonianze di Liliana Andreone e Sylvie Papandréou raccolte da Béatrice Picon-Vallin nel 2010. Di questo breve testo, la cosa che più colpisce il lettore è l'insistenza sulla questione dello schedario, il «tesoro del Soleil». Si tratta di un prezioso indirizzario a disposizione del Soleil che serve a comunicare eventi e performance agli interessati. Lo schedario non è tuttavia un semplice strumento come una gonfia mailing-list dietro la quale può nascondersi chiunque come nessuno, ma è una comunità in movimento. Composto da persone che si sono iscritte volontariamente, lo schedario, arricchito di nuove informazioni e mai abbandonato, permette di mantenere una relazione personalizzata con quanti sono interessati a seguire il lavoro del Soleil.

Un'altra affascinante testimonianza è offerta poi da Duccio Bellugi Vannuccini, il quale racconta la propria storia e il lavoro, che dura ormai da trent'anni, con il Soleil. Dopo avere frequentato l'École Internationale de Mimo-drame, la scuola di Marcel Marceau a Parigi, il performer viene ammesso alla Folkwang Tanz Hochschule diretta da Pina Bausch. Il suo incontro con il Soleil avviene in seguito nel 1986 ed è descritto nei termini di un vero e proprio shock artistico. Il contributo di Duccio Bellugi Vannuccini è fondamentale non solo perché si tratta di uno dei cosiddetti «attori locomotiva» ma soprattutto perché riferisce di una delle pratiche più frequentate dalla compagnia, l'uso della maschera.

Al Soleil si lavora con tre famiglie di maschere: le maschere della Commedia dell'Arte, le maschere del teatro balinese e le maschere ispirate al kabuki giapponese. Con le dovute eccezioni sono tutte concepite o ricreate da Erhard Stiefel. Il lavoro con la maschera fa parte e anzi è la base del lavoro sugli strumenti del teatro: «è un mezzo per allenare l'immaginazione, dimenticare il proprio essere

<sup>19</sup> Charles-Henri Bradier, *Un bagliore ostinato* in S. Bottiroli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 244.

attore, il proprio ego e farsi giudicare dal personaggio».<sup>20</sup> La scelta della maschera, per un attore, è una questione di «ascolto e passione», un momento intimo in cui attrazione e timore sono i sentimenti preponderanti. L'uso della maschera, lungi dall'essere una scelta solo estetica ed esotica, rivela alcuni punti fondamentali dell'arte del *farsi attore*.

«[...] Attraverso le maschere siamo obbligati a dimenticare noi stessi e ad accettare di essere altro da noi. Questo nuovo stato ci immette *fisicamente* in un altro corpo». Sébastien precisa: «Bisogna essere sufficientemente vuoti e incavati per accogliere l'altro. È questa reazione all'altro che fa sì che possa succedere qualche cosa. Il teatro è un'arte collettiva».<sup>21</sup>

Un'espressione usuale al Soleil è quella di *laisser venir*, chiedere agli attori di essere porosi anche se questo richiede di mettere da parte il proprio ego, i propri dubbi e desideri. Un simile processo attoriale rimanda a una dimensione in cui l'attore è rivestito da un'aura di sacralità senza però che questo atteggiamento si trasformi in uno sterile narcisismo. Al Théâtre du Soleil si viene contemporaneamente per disimparare e imparare, spogliarsi e rivestirsi. Tornando a quanto si era detto in apertura, il Soleil deve probabilmente la sua longevità al fatto di aver imparato una lezione importante, quella dell'ascolto dell'altro. L'idea di farsi il "vuoto" dentro perché solo così è possibile accogliere l'altro, oltre ad essere una delle basi più antiche e autentiche dell'arte dell'attore, pare essere il segreto di un'utopia *in fieri*, un'utopia che, come già diceva Magris, si fa resistenza a tutti i totalitarismi, anche a quelli più piccoli e malcelati e che si esplicita attraverso la difesa della memoria storica che «rischia di essere cancellata e senza la quale non c'è alcun senso della pienezza e della complessità della vita».<sup>22</sup> E cos'è l'utopia del Soleil, se non un paziente e infinito lavoro sulla memoria? E dunque sul presente? Qui e ora.

Silvia Bottiroli, Roberta Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, con la collaborazione di Béatrice Picon-Vallin, prologo di Ariane Mnouchkine e Hélène Cixous, trad. it. e apparati critici a c. di Erica Magris, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012, pp. 320, 18 €.

<sup>20</sup> Duccio Bellugi Vannuccini, *Un cammino tra corpo e musica*, in S. Bottiroli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 265.

<sup>21</sup> Conversazione collettiva con i membri del Soleil, *Immaginare, incarnare, trasmettere, vivere insieme: interviste corali con la compagnia del Soleil*, a c. di Olivier Celik in S. Bottiroli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 276.

<sup>22</sup> C. Magris, *op. cit.*, p. 10.

## *Sur la limite, vers la fin*

(Roberta De Martini)



Jacques Delcuvellerie, founding member and director of the Liège-based multidisciplinary collective Groupov since 1980, has now published a substantial collection of essays entitled *Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Groupov. (roman)*. These writings, which cover more than thirty years of the Groupov's activity, are partly unpublished works and partly essays that previously appeared in various journals. Here they are edited and skillfully organized to outline the plot of what may also be considered (as suggested by the title) as a very peculiar "novel" (*roman*). This composite project perfectly mirrors the multifaceted

role played by Delcuvellerie in his professional life as a director, performer, teacher, and writer. The narration, conducted in Delcuvellerie's leading voice, alternates between the voices of several members of the Groupov (Marie-France Collard, Eric Duyckaerts, Francine Landrain, Benoît Vreux) and those of scholars and colleagues who have tracked this long journey since the very beginning (Georges Banu, Bernard Debroux, Philippe Ivernel, Martin Mégevaud, Jean-Marie Piemme, Claire Ruffin).

The journal «Alternatives théâtrales», directed by Bernard Debroux, has followed the work of the collective since 1984, publishing a considerable number of essays, interviews, and texts on and by the Groupov. Many of these writings are here reunited for the first time in the very unusual (for «Alternatives théâtrales») form of a book. Three different prefaces, by Georges Banu, Jean-Marie Piemme, and Jacques Delcuvellerie, introduce the volume. The materials collected, including several production photographs by Lou Hérion, are carefully arranged within eight chapters, each presenting a thematic title, occasionally followed by a specific reference to the years during which the group was involved in certain issues such as the question of Truthfulness and Reality. A detailed chronology of the Groupov's productions ends the book. Bernard Debroux informs us that the initial project was to release, together with the book, a DVD with photographic and filmed materials of the Groupov, which would be a welcome addition.

The rich selection of writings gathered in this book sheds light on the activity and, more specifically, on the theoretical motivations that drive the members of the collective, offering a set of diverse considerations on their practices and on a

certain number of their works: *visible* performances (shared with the spectators) and *invisible* performances (such as “Les Clairières,” which took place in the woods, without the presence of an audience). The reader, collecting every single tessera of this mosaic-book, is lead to grasp these traces left throughout the pages and reconstruct, little by little, the “plot” of the book in all its complexity. Even if the overall narration tries to follow a chronological line, what really coheres the writings is that peculiar awareness that only the perspective of time can offer. Therefore, with the privilege of retrospect in 2012, Delcuvellerie clearly distinguishes the research phases of the group, always proceeding on the edge (*sur la limite*) of what constitutes the theater and the reality of the present (*hic et nunc*), exploring the unknown, the never heard or experienced before (*inouï*).

The subtitle of the book (*Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Grupov*) emphasizes the centrality of Guy Debord's seminal work *La Société du spectacle*, whose main assumption is that nowadays we are part of a kind of society that has completely subverted our perception of reality. The realms of reality and fiction have been merged, generating a substantial inability to make proper distinctions between the two. Hence, Delcuvellerie and the other members of the group attempt to find answers to this fundamental question: what kind of theater is possible today, in this kind of society?

A long section of the book is devoted to documenting the more than ten year process of creating *Rwanda 94*, their best known work and winner of numerous awards, described by Delcuvellerie as a project “at the edge of what is utterable and performable:” the 1994 genocide in Rwanda. This work has toured around the world, notably in Rwanda in 2004, where Marie-France Collard (a member of the group who frequently explores other media such as film and documentary) filmed the documentary *Rwanda. À travers nous, l'humanité...* In 2007, with Patrick Czaplinski she also completed a feature film, *Rwanda 94*, which she shot during the performances of *Rwanda 94*. Even if the various members of the collective have also autonomously created their own works, Delcuvellerie decided to refer to those experiences only in the Chronology chapter.

The last two chapters of the volume, together with the title of the book (...*vers la fin*), and the 2010 performance *Un Uomo Di Meno (Fare Thee Well Tovaritch Homo Sapiens)* convey the idea that the end – be it of the human kind, of an individual life, or even of the Grupov itself... – is inevitably approaching. A hint of nostalgia for a time when Grupov's hope in a new, better kind of human being shaped their creativity leads Delcuvellerie to ask the question: “[...] where are we going?” His answer is: “We don't know.” Maybe it is not the end that is drawing near. Instead, it is just the end of a cycle that will hopefully lead to the opening of a new, better one. Therefore, once more, what is needed is another step through the boundaries (*sur la limite*): the edge and beyond...

Jacques Delcuvellerie, *Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Grupov. (roman)*, Grupov/Alternatives Théâtrales, Bruxelles 2012, pp. 432, 28 €.

## *Multimedia Performance*

(Antonio Pizzo)

Molto rapidamente, quello che appariva come un pulviscolo di eventi, performance e installazioni digitali, multimediali e interattive, si è coagulato in un nucleo di proposte coerenti del quale è già possibile cominciare a tracciare una storia. È sorprendente, quindi, che ciò che solo poco più di dieci anni fa ancora faticava ad essere individuato e discusso dalla saggistica, adesso può essere compreso in un saggio storico critico. Perché questa è la direzione intrapresa da Klich e Scheer nel loro lavoro, che mostra chiaramente il taglio didattico, e che li vede impegnati in un'importante opera di selezione e organizzazione dei materiali. Il libro è diviso in nove brevi capitoli. Nel corso di quelli centrali, gli autori propongono un racconto dello sviluppo della performance multimediale, dagli allestimenti di Bob Wilson, agli eventi performativi di Blast Theory. Si tratta di una carrellata che riesce a dare il senso dell'ampiezza di proposte senza però perdere il proprio focus, che cade su ciò che potremmo riassumere come *medialità* di questo nuovo teatro. Lo sforzo di tracciare un quadro che non sia troppo frammentario li spinge anche a suggerire una possibile evoluzione della performance multimediale, da Wagner, passando per i futuristi, fino a John Cage. Sebbene ciò risponda all'impianto didattico del lavoro, e permetta al lettore non esperto, o allo studente in formazione, di orientarsi e cogliere delle coordinate storiche, il tentativo di ricognizione storica è programmaticamente incompleto. I tentativi di rintracciare le tappe di una ipotetica storia dell'estetica multimediale a teatro, e più in generale in ambito performativo, si sono sempre fermati su due problemi: da un lato l'impostazione estetica dei linguaggi non riesce ad isolare il concetto rispetto al più ampio rinnovamento del sistema delle arti avvenuto a cavallo tra Ottocento e Novecento; dall'altro il ricorso alla discriminante tecnologica digitale perde di vista le specifiche drammatiche e perde di specificità rispetto ad ambiti differenti come quello sociologico o informatico. Gli autori, d'altronde, danno conto di queste difficoltà quando, nel capitolo iniziale, affrontando l'argomento da una prospettiva estetica nel tentativo di definire quasi un nuovo genere, si imbattono nella proliferazione di definizioni che ha dominato fino a pochi anni fa: cybertheatre, post organic theatre, mixed media theatre, networked performance, e così via. Ciò non toglie che i due autori siano riusciti a produrre un ottimo manuale che unisce l'efficacia del compendio alla profondità della riflessione critica. E, in questo orizzonte, sono molto utili, in ogni capitolo, i brevi riquadri biografici su alcune personalità selezionate, o una serie di suggerimenti per ulteriori letture e approfondimenti.

Ma proprio quel tentativo di ricognizione storica sulle radici della performance multimediale ha il merito di aprire il saggio a una problematica che crediamo rilevante a questa altezza storica. I due studiosi riescono a fare la selezione di materiali, evidentemente, proprio sulla base di una condivisione di senso comune su un

oggetto culturale ancora nuovo. Sono guidati, in altre parole, dalla volontà di mettere in un qualche ordine (in parte cronologico e in parte tematico) quelle esperienze (opere e autori) che hanno richiamato l'attenzione della maggioranza dei critici e degli addetti ai lavori. Questa selezione è indubbiamente riuscita, e permette di contenere nello stesso ambito Bill Viola e Stelarc, *Desert rain* di Blast Theory e *Biped* di Merce Cunningham, secondo lo stesso principio che contiene in un manuale di teatro Ibsen e Beckett, Tommaso Salvini e Carmelo Bene: un principio che deriva da un'etichetta comune, il teatro. In questo saggio la performance multimediale è trattata come un *genere* del quale si stabiliscono coordinate storiche ed estetiche. Certo, ogni selezione è inevitabilmente arbitraria e i lettori potranno notare la mancanza di questo o quell'artista. Ma l'efficacia del lavoro risiede proprio in questo "arbitrario" atto di responsabilità che individua degli snodi esemplari al fine di descrivere un fenomeno. L'apparizione, *in nuce*, di un canone da un lato congela in una immagine fissa un mondo che riteniamo ancora in movimento, ma dall'altro istaura una dialettica: l'assenza di figure come Marcel·lí Antúnez Roca, ad esempio, potrebbe essere motivata – all'interno di un saggio breve – da una sorta di sovrapposizione con l'estetica post organica di Stelarc; l'inclusione di opere di danza segna la programmatica rottura dei confini nell'ambito performativo digitale; la descrizione di installazioni audio, video o di ambienti virtuali, individua la preminenza teorica dei concetti come immersione e interattività su quelli consolidati della relazione corpo/pubblico. Sono tutti punti di grande rilievo, ben esposti e dai quali è possibile far partire una discussione feconda. E non ultimo, tra di essi, l'idea che questa *medialità*, incarni ed esprima il superamento della matrice postdrammatica che è diventata etichetta, a volte troppo semplice, per descrivere l'attività teatrale degli ultimi decenni del Novecento.

Rosemary Klich, Edward Scheer (a cura di), *Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, 228 pp.

## Desecrations and new figurations in early 18<sup>th</sup> century ballet pantomimes

*Paola Martinuzzi*

The research on which I am focusing concerns the production of pantomimes and ballet pantomimes in Paris from 1729 to 1745. These years limit a first season of experimental creation in mime performance genres, which fortune has a considerable development since 1750. My work consists in the critical edition, with an analysis and contextualisation of fourteen manuscript unpublished synopsis or *librettos* of pantomimes and ballet-pantomimes and thirteen programmes printed (even in partial form)<sup>1</sup> at the time of the first performance, and never reedited.

The frame for experimentation are Fair theatres, by their nature independent from political-cultural central control, and at the same time adversary of «official» stages. Forain artists are certainly influenced by, but demolish canonic artistic and literary models, and particularly those which are consecrated by Court spectators. In their fringe position, compared to performance centre of power (Académie Royale de Musique, Théâtre Français), they are particularly receptive to social changes, to variations of taste and of requests from the public, to cultural tensions and they are permeated by all this; they change their form and foresee a development of their genres, advancing modern shapes. This aptitude is reinforced by exchanges and friendships between French and foreign artists, – a real movement from an European country to another establishes contact between knowledges, themes, texts.

Fair theatre finds its identity in exchange dimension, in innovation (although it maintains archaic elements), in mixing of forms, in parody of theatrical models. It constitutes<sup>2</sup> itself as a whole of essentially mobile structures, always in the fringes and in opposition to the steadiness of the dramatic genres practiced at Théâtre Français and Académie Royale de Musique.

<sup>1</sup> Partial publication was practised by *Mercure de France*, and is present in the volumes of *Dictionnaire des Théâtres de Paris* by the first French theatre historiographers, Claude and François Parfaict (Rozet, Paris 1757, 5 voll.).

<sup>2</sup> We can find a synthetic and interesting expression of baroque Fair aesthetics, closely linked to the specific function of the places where performances developed, in the essay by Katrin Kröll, “Spectacles de foire à Strasbourg de 1539 à 1618”, in *Théâtre et spectacles hier et aujourd’hui. Moyen Âge et Renaissance*, Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, 1990), Éditions du CTHS, Paris 1991, pp. 245-257. For Kröll fair space characterizes firstly as a meeting point of foreign people, who brings authentic and different experiences; it is a showcase of technic innovations (as aspect of material culture) that find there their first «marketplace». Fairs are consequently the stage of fusion between tradition and novelty: the various kinds of entertainment do not aim at cancel the heritage of an archaic and popular culture, which persists, but at the same time they act as a welcome space of modern and foreigner, along with the old.

During the second quarter of the eighteenth century middle class *taste*<sup>3</sup> takes place and it looks for a mirror of its reality and its values in artistic features.<sup>4</sup> This phenomenon is associated with the development of a sort of first «show business» in private French Fair enterprises; the process started during the previous decades and led to the ups and downs of Opéra Comique, always hated by the official theatres because of the public success increased by its continually renewed repertory which was able to arouse interest<sup>5</sup> and was repeatedly hit by orders that limited its expressive means that were considered as a real «privilege» by the stages protected and managed by the central power.

The history of pantomime genres mingles in fact several times with the imposition of prohibitions, from 1699 to 1752. Partially, recurrent restrictions, concerning allowed artistic means, incite actors creativity and encourage systematic resort to gesture as sense vehicle, in a stage so often deprived of verbal text.

During the 1730s and the 1740s, in their continuous renewal of forms, *forain* performances combine:

a) knowledges, techniques, figures of centuries-old tradition that are read and exercised as universal and poetic elements and at the same time as metaphors which meaning can change throughout history. (Commedia dell'Arte, by its nature an European form, is assimilated by intellectuals of Enlightenment period in an ideological key; rope dancing and acrobatic art, explained in France in a treatise by the Italian Arcangelo Tuccaro at the end of the sixteenth century, play a non secondary part in the representation of archaic scenes and supernatural events and they represent living forces that clash with rational impulses during the first half of the century);

b) performance structures, shapes, knowledges and techniques derived from «major» models that were in great favour in *ancien régime* theatres and that are employed at Fair theatres with a critical or parodic intention, not only regarding the

<sup>3</sup> Really, the word and the concept of taste define themselves in the middle of the century; David Hume publishes *Standard of Taste* in 1757. But already in 1733 Voltaire published the critical poem *Le Temple du Goût*, which was soon parodied at the Opéra Comique in *Polichinelle dieu du goût* and by Romagnesi at the Comédie Italienne with a comedy having the same title; the year before, Carolet had produced *L'Allure*, at the Foire Saint-Laurent, in defence of taste against ephemeral fashion.

<sup>4</sup> One of the most enterprising directors of the Opéra Comique talks about Fair theatre in the second quarter of the eighteenth century with these words: «avec sa préoccupation ou son besoin d'entrer dans le détail des mœurs, de rechercher le pittoresque au lieu de le fuir, d'évoquer des décors et des types parisiens, de prendre comme héros non pas un consul romain, un roi d'Argos ou un guerrier de Troie, mais un bon bourgeois du Marais, un commis aux barrières, une harengère, un clerc de procureur, un raccolleur, un soldat du guet, avec sa haine de l'emphase, avec son ironie malicieuse, qui ne se laisse duper ni par les hommes ni par les choses, avec ce goût de terroir qui le parfume comme un vieux vin de France, ce théâtre de la foire, c'est notre vrai théâtre national» (*Mémoires de Jean Monnet, directeur du Théâtre de la Foire*, éd. par Henri D'Alméras, Louis-Michaud, Paris [1908 according to Auguste Rondel], p. 31).

<sup>5</sup> See the *Préface* by Carolet to volume IX, second part, of the collection edited by Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire*, Gandouin, Paris 1737: during the years, the peculiar quality of the plays had excited the rivalry of other theatres but it had also transformed the *forain* production in a «théâtre des honnêtes gens». This enterprise could survive thanks to the economic engagements also it undertook. Carolet's remarks confirm the changes I referred to.

proposed themes, but also the dramatic structures and the composition. (Opera ballet formed of independent *entrées*, pastoral genres which themes and language meet at the beginning of the century in the *fêtes galantes*, allegorical court ballet, French burlesque ballet, Italian theatrical dance performed between the acts of operas, Molière's *comédie-ballet*);

c) music repertory and composition processes proper to *opéra-comique*, the main theatrical-musical genre produced at Fair theatres since 1714;

d) forms, structures, figures and themes developed on contemporary English stage (harlequinade, dramatic ballet pantomime), in their turn new elaborations of pre-existent continental models.

Many pages should be given up to different components that are to be considered as *precedents*, with all the problems of this concept<sup>6</sup>.

If during the first decades of 18<sup>th</sup> Century hypercritical issues against the faults of society were among the most interesting elements for Fair performances, liked by aristocratic public himself also, who willingly deserted royal halls and went laughing close to people on the outskirts, – with the passing of time, dramaturgical choices by Lesage, Carolet, Pontau, Favart, from 1720s, go towards the expectations of a public mainly composed by bourgeois. Comic quality outdistances, in a way, from low bodily and carnival dimension. We must remember that Jean Monnet's management policy imposes changes precisely in the composition of public at Opéra Comique, by prohibiting the entry to servants in the theatre. A no return point, for a long time.

Meanwhile, ceramics and tapestry factories propose dancing characters of Fairs theatres; they come from Arcadian landscapes turned into rustic one, or directly from fairs, from stalls full of mountebanks phials, or ropes tightened in the air.<sup>7</sup> A private and domestic landing contributes to prolong the life of little works certainly destined to oblivion, while critical operation of favourable reception cross the frontiers of France. European dimension of pantomimic comic genre emerges indeed from several factors, as the attention brought on the phenomenon by authoritative critics and dramaturgs like Lessing or his epigons (Strodtmann), or from intertextuality (concerning narrative, thematic, iconic aspects), which is evident for instance in Anglo-French exchange; rare iconographic documents also help to find common threads.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> See the reflexions by Marco De Marinis in *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993, p. 15 foll.

<sup>7</sup> François Boucher draws subjects presents in Fair ballet pantomimes for Beauvais tapestry, for Sèvres porcelains: little shepherds like those of *Les Vendanges de Tempé* by Favart (1745), magic lantern showers, *opérateurs* and sellers of song sheets like those who animate *La Foire de Bezon* by Favart and Pannard (1735). But out of France also houses are decorated with *forain* acrobats images, and «Magito tiles» series are created reproducing Dutch rope-dancers of the family Magito, performers in Mainbray's pantomimes at Foire Saint Germain in 1740s.

<sup>8</sup> In particular, German printed matter, with gravings of subjects related to Commedia dell'Arte, allows to perceive some itineraries of pantomimic performances. On Commedia dell'Arte reception in European countries, see Alberto Martino, Fausto De Michele, a c. di, *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010.

It must be considered that *forain* pantomime genre preludes the development *ballet d'action*, of *ballo pantomimo*, events that are accompanied by exchanges of opinions, polemic also, between theorizers from France (Noverre), Italy (Angiolini, Arteaga), Austria (Hilverding), in the climate of reforms, during 1770s and 1780s. We are talking of short plays, rarely made up of more than one act, a kind of after-piece, the last and awaited section of shows formed by three or four parts.

*Forain* production, that is the result of a team of artists, preserves for a long time a positive ethics of artistic work peculiar to artisanship (that is to say: two or three author names for one performance, but also the publication of anonymous synopsis and *librettos*, certainly not only because of censorship, and the silence, too frequent, on music, dance, scenes composers).<sup>9</sup>

My study in progress (as I noted in the book that precedes it)<sup>10</sup> is the logic continuation of that one about *pièces par écriteaux*, the displays of a first form of *forain* pantomime. A modified cultural and social-historical context, and different goals in authors and performers intentions are to be explored.

The workshop of Saint-Germain and Saint-Laurent experiments again, after the season 1710-1715, theatrical forms where gesture has a supporting part. Differently from the *pièces par écriteaux*, the works that are realised in the following decades, regain possession of singing and words on stage, and at the same time try to develop gestural elements in less heterogeneous directions, in each play.

Public can see then new expressive «agglomerations» like ballet pantomime or *ballet coupé de scènes*, which frequently are autonomous sections, composed by dance and singed scenes, in modular shows, and the first pantomimes, which model is more structured and homogeneous.

Specific studies are lacking about *forain* pantomime. Fundamental lines, for a map and a recognition of pantomime genres in 18<sup>th</sup> Century are marked in three articles by Henry Lagrave<sup>11</sup> and Nathalie Rizzoni,<sup>12</sup> the author of a monograph on Charles-François Pannard.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> The pantomime and choreographic works I am studying are composed by the playwrights Charles-Simon Favart, Charles-François Pannard, Boisard de Pontau, Denis Carolet, Colin fils, Grandvoinet de Verrière. Among the choreographers, there are artists who have marked dance history, like Marie Sallé or Jean-Barthélemy Lany, but also others who have stayed in the background, like Mainbray, Roger, Boudet, Raymond-Balthasar Dourde, Pierre-Louis Lachaussée, Mlle Violente. Traditionally, the Fair actor was also a dancer, a mime, an acrobat; the names of dancers as Mlle Prévost, Jean-Georges Noverre stand out beside the ones of brothers Sallé, in troupes in activity during those years. Music was mostly represented by *vaudevilles*, partly based on known tunes, with comic texts adapted to new objects, but it included instrumental original parts also; the authors were Gilliers, Corrette, Mouret. Even less the sources tell about scene-painters: since 1743 the famous painter François Boucher is engaged in order to draw the ceiling decoration and create the scenes and costumes of Opéra Comique; programs quote a painter named Charmoton.

<sup>10</sup> Paola Martinuzzi, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Libreria Editrice Cafoscarina, «Le Bricole», Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari, Venezia 2007.

<sup>11</sup> *La pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux boulevards (1700-1789)*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 3-4, 1979, pp. 408-430.

<sup>12</sup> «Le Geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle», in *Musique et geste de Lully à la Révolution*, Actes du Colloque international (Genève, 2003), textes réunis par Jacqueline Waerber,

I believe it is necessary to approach a minor and old matter as this one with a philological method, in order to give it back dignity in the first place, after the oblivion. That does not signify bringing back texts to their silent death. Their examination leads us on one hand to approach the social reality of a period and with it, the aesthetic and «ideological» incentives of a kind of performance mostly popular and critical again, subject to continuous formal changes. On the other hand, available inedit theatrical materials, with their contextualisation, might encourage artists to bring to life again old forms of gestural theatre. (I think for instance to philological research initiatives concerning 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries performance, with didactic-scenic reconstructions, realised by the Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles).<sup>14</sup>

I think also that semiotic tools may help historical research in the analysis of existent traces. The programmes and synopsis, the descriptions of movements they contain, the engravings and drawings, the popular airs find a readability and a sense when they are considered each one as a *text*, as well as in a mutual relation as layers of bigger text that is largely unknown to us (the performance); in its turn, naturally it is linked to the social and cultural reality which engendered it.

To do this, the problem of reception is not secondary. Although they are full of gaps, our sources let us near a historical reality and grasp its tendencies, its impulses towards innovation, its oppositions and its relation to dramatic theories of past and contemporary politics.

The thing most arouses my curiosity are those signals, although often very small, that talk to us of ways of making dance in that context, of the part it had in the performance, of the meaning it brought. What is certain, is that choreography and choreutic execution had a share in the critical intent we have underlined.

A short foray in the ballet pantomime texts allows us to perceive some significant elements on this matter. Above all, the terms authors and critics of the time used to define the choreography of the plays. About *Don Quichotte chez la Duchesse* by Pannard,<sup>15</sup> brothers Parfaict say: «C'étoit des Acteurs habillez, comme sont peints les Rois, les Dames, et les Valets des quatre couleurs d'un jeu de cartes, qui dansoient autour de Dom Quichotte. On vouloit représenter par des danses figurées,

Peter Lang, Bern 2009, pp. 129-147; “*Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749)*”, in *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Actes du Colloque international (Toulouse, 2006), textes réunis par Arnaud Rykner, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 33-48.

<sup>13</sup> *Charles-François Pannard et l'esthétique du “petit”*, Voltaire Foundation, Oxford, «Studies on Voltaire and the eighteenth century», 1, 2000.

<sup>14</sup> Pantomime has not yet been the object of a reconstruction on stage, in the Association. “Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, dans la première moitié du XVIIIe siècle”, in *Restitution et création dans la remise en spectacle des oeuvres des XVIIe et XVIIIe siècles*, Actes du colloque international (Versailles-Nantes, 29-31 mai 2008), éd. par Jean-Noel Laurenti, «Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles», 4, June 2010, pp. 249-258.

<sup>15</sup> Foire Saint-Laurent, July 10th 1737. BnF, Ms. f. fr. 9323, ff. 211r-214r.

les différentes folies de ce Chevalier Errant chez la Duchesse, pendant le séjour qu'il y fit. Ce Ballet étoit fort ingénieux, et fut très-bien exécuté». <sup>16</sup>

The expression «figured dance» strikes: at that time, it did not mark a geometrical abstract dance, as we could imagine in this case, if we consider the absence of referentiality in cards game. (It can remember allegorical and horizontal dances that were created during 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries)<sup>17</sup>. The «danse figurée» in 18<sup>th</sup> Century was a *representative*, theatrical dance, as we can read in the article *Ballet* written by Cahusac for the *Encyclopédie*; Cahusac introduces the matter by choosing these words: «danse figurée exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas et leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens ou de la voix»<sup>18</sup>. And the word «madness» used by Parfaict, referring essentially to novel episodes, clear up the representative and narrative character of dances, linked to the novel generated them. But in this case, it is not a «natural» action, close to real life, verisimilar, but a fantastic one.

The centre of mimic action in *Don Quichotte chez la Duchesse* by Pannard may be read as a metatheatrical subject, not lacking in meaning: Don Quichotte is designated sultan of a pantomime world (the Dumb Island); the performance celebrates, through dance, pantomimic expressive mean. And Madness, with its long past in theatre history since Middle Ages, reigns in this country.

A few years later, Favart gives to Madness a demiurgical function; it has to be the creator of performance. With the assistance of Chance, the *Ambigu de la Folie* is created, which subtitle is *Le Ballet des Dindons*,<sup>19</sup> a parody of Rameau-Fuzelier's *Indes Galantes*. If the reference to dancing turkeys on embers in occasion of Saint

<sup>16</sup> Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Briasson, Paris 1743, t. II, p. 94.

<sup>17</sup> In *Hypnerotomachia Poliphili* (1499, tr. fr. 1546) by Francesco Colonna, dream narration, representing an imaginary reign, includes the description of a ballet, given in occasion of a court banquet, where choreographic movements form a chess game. «Ce fut un bal ou une danse à la maniere qui s'ensuit. Par la porte des courtines entrèrent trente deux damoyselles vestues de drap d'or, asavoir huit d'une parure, l'une en l'habit de roy, l'autre de royne, deux capitaines de places fortes, deux chevaliers et deux folz et le reste en femmes de guerre. Puis en entra autres seize, vestues de fin drap d'argent, toutesfois acoustrées de la mesme façon des premieres. Lesquelles séparées en deux bandes, se mirent selon leurs qualitez sur les quarreaux de la court, faitz en forme d'eschiquier: les seize d'or d'une part en deux rangz, et celles d'argent à l'opposite en pareil ordre. Ce fait, trois damoyselles musiciennes commencèrent à sonner de trois instrumens d'estrange façon, accordez en douce harmonie, aux mesures et cadences desquelz les damoyselles du bal se mouvoient ainsi que leur roy cornmandoit et en luy faisant révérence et à la royne pareillement, marchoient sur un aultre quarreau en braveté inestimable. [...] Les huit pareilles vestues d'une sorte, mettoient autant à se transporter d'un quarreau à l'autre et ne leur estoit permis de reculer, si elles n'avoient passage ouvert pour saulter sur la partie où estoit leur roy, ny prendre de front, mais seulement en travers, par les lignes diagonales. [...] La royne pouvoit aller sur tous les quarreaux de la couleur de celuy sur lequel premièrement elle avoit pris place; mais il estoit bon que tousjours suyvist son mary». (*Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia*, publié par Bertrand Guégan, d'après l'édition Kerver, Payot, Paris 1926, Livre premier, pp. 68-69).

<sup>18</sup> Denis Diderot and D'Alembert, *Encyclopédie*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-1765, t. II, p. 43.

<sup>19</sup> Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons*, Foire Saint-Laurent, August 31<sup>th</sup> 1743. BnF, Ms. f. fr. 9325, ff. 413r-435r.

Martin's festival<sup>20</sup> is a fierce satire against Opéra and its dancers who staged stories set in Peru, the term and the practice of *ambigu-comique* parody in their turn the fragmented composition of *opéra-ballet*. By singing on the air *Du pouvoir*, Folie that longs to replace the Muse Thalie, exclaims:

Le Hazard conduira la scene,  
Tout viendra  
Comme il pourà.  
De nos jeux bannissons la gêne;  
La Raison  
Est un poison.  
Je pretens hurler, barlu,  
De deux opera faire un ambigu.<sup>21</sup>

And its follower Calotin<sup>22</sup> adds:

Du bon sens plus on s'écartera,  
Plus à l'Opera, l'on ressemblera.

Fair theatre widely mocks lack of verisimilarity characterizing music theatre repertory of Académie Royale de Musique; in the following *entrées* of *Ambigu comique* nothing of what appears ridiculous in Rameau-Fuzelier's opera is spared, nor Occidental presumptions, until, in third *entrée*, the good savage Adario himself appears (as if he sprang from Lahontan's dialogues), to mock Europeans, with no mince words.

The same humorous charge, which passes from parody of contemporary official theatre to world portrait, animates allegorical ballets pantomimes performed in the 1730s. So, the most singular among these ones, *L'Industrie* by Pannard and Carolet (1737) stages a series of characters issued from Boissy, Marivaux, Meville, La Chaussée's comedies, and creates for them and for more common subjects, gathered from everyday life, character dances. And these newly-coined expressive dances combine with others already practiced in French regions, as *la Cabaretière*,

<sup>20</sup> Caylus, Montesquieu, Crebillon, Maurepas, Moncrif, *Les Étrennes de la Saint-Jean*, Seconde édition, revûë, corrigée et augmentée par les auteurs de plusieurs morceaux d'esprit, Vve Oudot, Troyes 1742, pp. 84-88.

<sup>21</sup> Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie*, cit., f. 415r.

<sup>22</sup> In 1721 spectators had seen in an opéra-comique by Lesage, Fuzelier and D'Orneval, the Calotins, members of a crazy «Régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en font eux-mêmes les principaux Officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers nobles et roturiers qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers, qu'on a soin de distribuer dans le monde». (Lesage-Fuzelier-D'Orneval, «Préface» to *Le Régiment de la Calotte*, reproduced by Chamfort in his *Dictionnaire dramatique*, Lacombe, Paris 1776, t. III, p. 21).

*les Rats, les Sept sauts*.<sup>23</sup> Narrative choreographic thread in *L'Industrie* never breaks, although the performance is structured in *parade* form; it is always supported by the renewal of choreographic composition which mingles with pantomime to let performers «marcher en caractères»<sup>24</sup> and it shows modern world, with its craftsmen, soldiers, workmen that are partially relieved in their work by new methods of production, thanks to machines. Marie Sallé composes a contradance entitled *La Découpe*<sup>25</sup> on this subject, for Pannard and Carolet's ballet pantomime. The *vaudeville* that accompanies the contradance takes us again to the vital and modern principle of *forain* theatre: «[...] On part sur le champ, faire un tableau changeant».

<sup>23</sup> On character dances see ethnological studies by Yves Guillard: *Les danses de caractère en Sarthe*, La Fricassée, Le Mans 1987-1991, 3 vol.; *Danse et sociabilité. Les danses de caractère*, L'Harmattan, Paris 1997.

<sup>24</sup> Charles-François Pannard and Denis Carolet, *L'Industrie, Ballet mêlé de scènes*, Foire Saint-Germain, April 13th 1737, BnF, Ms. f. fr. 9323, f. 426r.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, f. 426v.

## A Theatre of Subtractive Extinction

Bene without Deleuze

*Lorenzo Chiesa*

«I'd like to be Watson. [...]  
Watson doesn't understand a fuck, whenever he acts he does it at random.  
He is inactive even in the action that runs him.  
Being unable to enjoy the inorganic (it looks like it is not possible),  
maybe Watson is the thing that has so far been able to bewitch and enchant me.  
The most complete insignificance.  
Have you seen the vacuous faces they foist on the various Watsons,  
while all the other actors are always a bit hypertensive?  
Yes, I'd like to be Watson»  
Carmelo Bene

«Si proviamo con la vita  
quotidiana e si vedrà!

Al lavoro del piacere  
senza remora e decoro  
il piacere del lavoro  
basta qui sostituir!»  
S.A.D.E.

1.

In the introduction to *Difference and Repetition* (1968), Deleuze singles out Kierkegaard and Nietzsche as two thinkers of repetition who have introduced radically innovative means of expression in philosophy by elaborating an anti-representational notion of movement. These authors invent a philosophy that directly proposes itself as a theatrical philosophy, a philosophy in the guise of theatre. For Kierkegaard and Nietzsche, it is a question of “producing within the [philosophical] work a movement capable of unsettling the spirit outside of all representation; it is a question of making movement itself a work, without interposition”.<sup>1</sup> Such movement should therefore be contrasted with Hegel’s “abstract logical” movement, a “false movement”, which is itself represented in that it dialectically relies on opposition and mediation. While Kierkegaard and Nietzsche intend to set philosophy as such in motion *as* a theatre of “immediate acts”, Hegel is unable to go beyond the much simpler idea of a philosophical theatre: he cannot

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Difference and Repetition* (New York: Columbia University Press, 1994), p. 8, my translation.

“live”, as a philosopher, “the problem of masks [...] the inner emptiness of masks”.<sup>2</sup>

Deleuze’s interest in the anti-representational power of theatre as real movement re-emerges punctually ten years later in *One Less Manifesto* (1978), the text he dedicates to the controversial Italian dramatist Carmelo Bene. For Deleuze, Bene’s irreverent interpretations of theatre’s great figures, Shakespeare in particular, promote a theatre of “non-representation”, that is to say, “unleash [...] an always unstable non-representative force” that presents without representing, “renders a potentiality present and actual”.<sup>3</sup> In this later article, Deleuze stresses, however, the importance of the *subtractive* method adopted by Bene’s pursuit of the real movement of anti-representational theatre. On the one hand, *Difference and Repetition* identifies the “essence” of (theatrical) movement in nothing other than repetition: “The theatre of repetition is opposed to the theatre of representation, just as movement is opposed to the concept and to the representation which refers it back to the concept”.<sup>4</sup> On the other hand, *One Less Manifesto* assumes that the perpetual motion of what Deleuze repeatedly calls here “continuous variation” – also understood in terms of “lines of flight” and the “power of a becoming” – is initiated and sustained by subtraction.<sup>5</sup>

Deleuze observes that Bene’s adaptations invariably begin by subtracting an element from the original work they critically interpret. For instance, in his *Romeo and Juliet*, Bene does not hesitate to “neutralise” Romeo: this amputation makes Shakespeare’s original work oscillate but, at the same time, it allows Bene to develop the character of Mercutio – who dies very early on in Shakespeare. Beyond mere parody, subtraction thus paves the way to the gradual constitution *on stage* of an otherwise mostly virtual character, un-represented in and by the text. More importantly, according to Deleuze, such constitution challenges the very notion of representation inasmuch as what we witness on stage is an unrelenting process of deformation, an anamorphic movement. This is especially clear in Bene’s *S.A.D.E.*, where the prosthetic character of the slave tirelessly “seeks himself, develops himself, metamorphosizes himself, experiments with himself [...] in relation to the deficiencies and impotencies of the master”.<sup>6</sup> The de-formed subjectivity of the slave – who in vain keeps on changing his dresses and masks in order to stimulate the sexual apathy of his master – is subordinated to and dependent on movement and speed. In the end, the subtractive creation of the Benian character amounts to a perpetual de-formation that avoids representation precisely insofar as it follows a line of continuous variation.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> G. Deleuze, “One Less Manifesto”, in T. Murray (ed.), *Mimesis, Masochism, and Mime* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), pp. 241-242, p. 256, p. 254, my translation.

<sup>4</sup> *Difference and Repetition*, p. 10.

<sup>5</sup> “One Less Manifesto”, p. 247, p. 255, my translation.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p. 240.

2.

Moving from these premises, the purpose of this paper is twofold. First, I aim to question Deleuze's tacit replacement of repetition with subtraction as the key notion in his account of anti-representational theatre, and especially to see whether his own interpretation of this notion is appropriate to understand Bene's work. Second, I intend to problematise the way in which such a shift toward subtraction runs parallel to a *politicisation* of Bene's theatre – the title of the final and most crucial section of *One Less Manifesto* is, significantly enough, "Theatre and its Politics". Here, Deleuze seems more interested in investigating philosophically the politics of theatre rather than focusing on theatre as philosophy and philosophy as theatre as he did in *Difference and Repetition* – where his main concern was "a theatre of the future" that is at the same time "a new philosophy".<sup>7</sup> I shall argue that Deleuze politicises Bene's theatre in an untenable way; I shall also show how an analysis of the philosophical presuppositions of such a misleading political interpretation throws some light on the reasons why Deleuze shrinks away from the notion of repetition in *One Less Manifesto*.

It is doubtless the case that, in *One Less Manifesto*, Deleuze returns to theatre in order to develop his earlier critique of dialectical opposition as mediation and dwell on the notion of anti-representational "immediate acts". According to him, "Bene's theatre never develops itself in relations of [...] opposition", it shuns the representation of conflict, "regardless of its 'toughness' and 'cruelty'"; any relation of opposition would indeed necessarily lead him back to a traditional "system of power and domination".<sup>8</sup> Such system is precisely what Bene politically subtracts from the stage: or better, it is that which in being subtracted supports relations of variation that are anti-oppositional. The pre-emptive neutralisation of master characters, the representatives of power, causes the emergence of a continuous variation in minor characters – epitomised by the slave in *S.A.D.E.*. More concretely, this anti-oppositional variation corresponds to the continuous hindrances by which Bene's handicapped minor characters are defined in the act of their de-formative creation (for instance, "costumes limiting movement instead of aiding it, props thwarting change of place, gestures either too stiff or excessively 'soft'").<sup>9</sup> We could argue that continuous variation – for instance, "the costume that one takes off and puts back on, that falls off and is put back on"<sup>10</sup> – is itself repetitive, that repetition as real anti-oppositional movement still silently informs Deleuze's reading of Bene. As such, the notion of subtractive continuous variation would be nothing else than a specification of the "multiplication" of the "superimposed masks" with which, according to *Difference and Repetition*, Nietzsche fills in the "inner emptiness" of the "theatrical space" of subjectivity.<sup>11</sup> The "gesture in perpetual and positive imbalance" that, for Deleuze, effectively captures

<sup>7</sup> *Difference and Repetition*, p. 8.

<sup>8</sup> "One Less Manifesto", pp. 248-249, my translation.

<sup>9</sup> *Ibidem.*, p. 248.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Difference and Repetition*, p. 9.

continuous variation in Bene's theatre, clearly echoes the "gestures which develop before organised bodies, masks before faces, spectres and phantoms before characters" of what *Difference and Repetition* calls a "theatre of repetition".<sup>12</sup> Having said this, we should nevertheless bear in mind that Deleuze's discussion of Nietzsche and Kierkegaard in the very same introductory pages explicitly deems repetition to be incompatible with the operation of subtraction, understood here in terms of extraction. Quite bluntly, for Deleuze, one must not subtract/extract anything from repetition – repetition as "something new" – given that "only contemplation, the spirit that contemplates from the outside, 'extracts'"; one should "act", not subtract/extract, if one wishes to undo representation.<sup>13</sup> Without entering into the manner in which these passages could hint at the presence of a presumed turning point in Deleuze's thought, I would like on the contrary to further complicate this apparent inconsistency assuming – beyond terminological confusion – a substantial continuity in his work of the decade 1968-1978. It is precisely because, as we have just seen, we could easily speak of an anti-representational theatre of subtractive repetition and repetitive subtraction with regard to *One Less Manifesto* that Deleuze's avoidance of the term repetition – never mentioned in the entire article – becomes all the more intriguing and significant.<sup>14</sup>

3.

Among the virtues of Deleuze's interpretation of Bene's theatre is the way in which it characterises it as an anti-historical theatre of the immediate.<sup>15</sup> For Bene, what is immediate – the time *aion* – is the act that suspends the actions of history – the time *kronos*. Theatre must be anti-representational insofar as it needs to recuperate the anti-historical elements of history. As Bene has it, "the history we live, the history that has been imposed on us, is nothing other than the result of the other histories that this very history had to oust in order to affirm itself".<sup>16</sup> The principal task of theatre is therefore to "wage war" on history. Theatre must stage the "historical possibilities" that are unmediated by history, and these may well include the potentialities of a written text (for instance, the life of Mercutio). Such staging is literally ob-scene, Bene says, since it lies "outside the scene", outside the representations of official history and its literature, in spite of being materially put on stage.<sup>17</sup> In other words, Bene's theatre intends to remain non-performable [*irrapresentabile*], and in this way avoid representation, while nevertheless creat-

<sup>12</sup> *Ibidem.*, p. 10; "One Less Manifesto", p. 248.

<sup>13</sup> *Difference and Repetition*, p. 6, my translation.

<sup>14</sup> In other words, I shall henceforth deliberately leave aside the fact that, in *Difference and Repetition*, Deleuze uses the verb "to extract" [*soutirer*] to signify a notion of subtraction that is mutually exclusive with the notion of subtraction as expounded in *One Less Manifesto*, and focus exclusively on the way in which subtraction/extraction is understood in the latter text.

<sup>15</sup> See "One Less Manifesto", p. 242, p. 254.

<sup>16</sup> A. Attisani, M. Dotti (eds.), *Bene crudele* (Viterbo: Stampa Alternativa, 2004), p. 90; see also pp. 20-21.

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 90.

ing a performance [*spettacolo*].<sup>18</sup> Deleuze is thus correct in emphasising that Bene's characters – first and foremost the slave in *S.A.D.E.* – are in continuous variation precisely because they do not “master” their role on stage. “The slave hinders and impedes himself in the continuous series of his own metamorphoses, because he must not *master* his role of *slave*”.<sup>19</sup> As Bene himself has it in his introduction to *S.A.D.E.*, far from being a parody of Hegel, this play “mortifies”, “liquidates and un-puts on stage” the Hegelian dialectic of master and slave.<sup>20</sup> In not mastering himself as slave, the slave *does not represent* “the reverse image of the master, nor his replica or contradictory identity”.<sup>21</sup> Like Deleuze's philosophy, which condemns Hegelian creation since it “betrays and distorts the immediate”<sup>22</sup> to the extent that – as summarised by Peter Hallward – it “concedes too much to history”,<sup>23</sup> Bene's theatre of immediate acts against actions refuses dialectical mediation and the notion of history that goes with it.

A further merit of Deleuze's reading lies in his identification of subtraction with the method by means of which Bene's theatre achieves the suspension of actions and the subsequent emergence of acts. As we have seen, Deleuze tracks down the subtractive method in Bene's pre-emptive elimination, or neutralisation, of the representatives of power (and history) – for example, the master's impotence that supports the basic plot of *S.A.D.E.*. In the introductions to his plays as well as in his numerous theoretical writings, Bene repeatedly acknowledges that, for him, staging a performance corresponds to a “removing” from the scene.<sup>24</sup> He even often uses the very term “subtraction”: for instance, he concedes that “a man of theatre who practices anti-theatre [...] subtracts”.<sup>25</sup> Similarly, what is truly ob-scene in theatre is “by definition what subtracts itself from the concept”, *in primis* the historical concept of stage representation;<sup>26</sup> in other words, the staging of the anti-historical elements of history always depends on subtraction.<sup>27</sup> Having said this, the problem is that, according to Bene, subtraction should aim at what he succinctly defines as an “intestinal and visceral zero”.<sup>28</sup> Is this subtraction toward the inorganic, which I will call a subtraction toward *extinction*, compatible with Deleuze's use of the notion of subtraction in *One Less Manifesto*? I would suggest that it is not, despite Bene's display of unconditional admiration for Deleuze in general – “Gilles has been the greatest thinking machine of this century”<sup>29</sup> – and his grasp of theatre

<sup>18</sup> See *Ibidem.*, p. 21.

<sup>19</sup> “One Less Manifesto”, p. 248, my translation; see also p. 240.

<sup>20</sup> C. Bene, *S.A.D.E.*, in *Opere*, (Milan: Bompiani, 2002), p. 275. See also C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* (Milan: Bompiani, 1998), p. 320.

<sup>21</sup> “One Less Manifesto”, p. 240; see also p. 248.

<sup>22</sup> *Difference and Repetition*, p. 10.

<sup>23</sup> P. Hallward, *Out of This World: Deleuze and the Philosophy of Creation* (London: Verso, 2006), p. 100.

<sup>24</sup> C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 275.

<sup>25</sup> *Vita di Carmelo Bene*, p. 149.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 31.

<sup>27</sup> See *Ibidem.*, pp. 234-235.

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p. 149.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 326.

in particular – “the author of *Difference and Repetition* is *naturaliter* a lucid connoisseur of theatre”.<sup>30</sup> Deleuze reads Bene through a vitalist notion of subtraction, one that aims to achieve an “intensive variation of affects” as the “one and the same continuum” by excluding any negation whatsoever.<sup>31</sup> This kind of subtraction where every elimination and amputation always already unleashes a proliferation of “potentialities of becoming” without any intervening negative gap is as such inapplicable to Bene.<sup>32</sup>

As a matter of fact, one of the most recurrent motives in Bene’s writings is the idea that the human being is an excremental living abortion: “Life ends there where it begins. Everything is already written in the fetid state, not the foetal one. What remains is only flesh that is going off”.<sup>33</sup> For Bene, the individual body exclusively pursues its de-individuation since life is nothing other than continual putrefaction: the apparatus of representation – which ultimately serves the reproduction of the human species to the detriment of individuals – prevents most people from acknowledging this state of affairs before they reach a terminal state. (“They need a metastasis to realise it. They do not feel in metastasis any earlier, when they ‘flower’”.<sup>34</sup>) Against such perverted dissimulation, obscene theatre as the *o-skenè* that undermines the field of representation by subtracting itself from it intends to promote the “freezing of the species”.<sup>35</sup> In this context, Bene elaborates an original notion of porn: porn is ob-scene, but not erotic. While on the one hand, following Schopenhauer, the sighs of lovers are actually the whimpering of the species, on the other, porn is “what cadaverises itself, what makes itself available as mere object. In porn [there] are only two objects that annihilate themselves reciprocally. Can you imagine two stones copulating? It gives you an idea”. For this reason, Bene concludes, there is no desire in porn: the two must be clearly distinguished; correcting a suggestion made by his friend Klossowski for which “porn is the beyond *of* desire”, Bene concludes that porn is rather “what exceeds desire” and is thus unrelated to it.<sup>36</sup>

It seems to me impossible to reconcile the porn aspirations of such an ob-scene theatre of inorganic de-individuation, and eventually extinction, with the philosophical prominence that Deleuze grants to desire. In *One Less Manifesto*, he curiously never associates the “intensive variation of affects” set free by Bene’s subtractive theatre to desire, yet, it goes without saying that this very variation inevitably implies “an immanent conception of desire with no aim outside its own active deployment and renewal, an affirmative force”.<sup>37</sup> Deleuze is at his best when

<sup>30</sup> C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in *Opere*, p. 1166.

<sup>31</sup> “One Less Manifesto”, p. 249, p. 251.

<sup>32</sup> *Ibidem.*, p. 242, my translation.

<sup>33</sup> *Vita di Carmelo Bene*, p. 7, p. 9, pp. 18-19.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 14, p. 36.

<sup>35</sup> *Ibidem.*, pp. 34-35.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p. 35. As an example of what should *not* be taken as porn, Bene refers to Lewis Carroll’s little girls and their “morbid mental perversions” (*Ibidem.*, p. 16).

<sup>37</sup> A. Schuster, “Is Pleasure a Rotten Idea? Deleuze and Lacan on Pleasure and Jouissance”, in D. Hoens, S. Jöttkandt, G. Buelens (eds.) (London: Palgrave: forthcoming, 2008). With regard to Deleu-

he accounts for Bene's subtractive method in terms of the continuous variation of gestures and language dictated by apraxia and aphasia. In Bene's plays, an aphasic work on language converges with a work of obstruction on things and gestures. "Costumes never ceas[e] falling off [...] one must always surmount objects instead of using them" while, in parallel, diction is "whispered, stammered, and deformed", sounds are either "barely audible or deafening".<sup>38</sup> Yet, for what we have just said about Bene's theatre of porn obscenity, Deleuze goes completely astray when he equates subtractive apraxia and aphasia with the political quest for an affirmative *ars erotica*. Without knowing it, "the initial stammering and stumbling" pursue "the Idea [that] has become visible, perceptible, the politics [that] has become erotic".<sup>39</sup> Even more problematically, given his detailed analysis of *S.A.D.E.* in *One Less Manifesto*, Deleuze remains strangely silent on the telling conclusion of this play, which, in my opinion, should be taken as a paradigm of Bene's theatre. The slave continually varies his hindered camouflages to aid the transgressive situations he simulates to stimulate an erection in his master, yet such transformations, such subtractive development, are ultimately aimed at *his own* extinction. The extinction of the master as master, his decision to close down his firm and go bankrupt in order to finally work and enjoy – as Bene has it, "only Work can give Monsieur some sort of erection"<sup>40</sup> – is actually followed in the finale by the literal cancellation of the slave. Taking off his make-up, the slave actually "cancels his face" while reading the following words: "Thou shalt stop making a spectacle of yourself" [*Non darai piu' spettacolo di te*].<sup>41</sup> This sentence must be mumbled, Bene specifies, "in the guise of a funeral service or a lullaby for the void". The play then ends.

## 4.

At this stage, it should be clear that the concept of continuous variation is insufficient to adequately understand Bene's anti-representational theatre. Subtraction cannot be confined to the initial elimination of the representatives of power – for instance, the reduction of the Sadean master to an impotent "masturbatory tic" – nor, conversely, can it be fully exhausted by the positive un-mastered becoming of minor characters that benefit from such amputation. Rather, Bene's subtraction amounts to a negative and finite becoming toward extinction as de-individuation. For Deleuze, variation must never cease: as he points out in *One Less Manifesto*, "it is necessary that variation never stops varying itself";<sup>42</sup> Deleuze thus indirectly admits that subtractive variation is after all a form of endless repetition. On the contrary, for Bene, variation eventually stops at the point of extinction: repetition

ze's aprioristic equation of lack and negativity with impotence, Schuster further asks himself a crucial question: "Why not view lack as something 'good' and plenitude, positivity, chaotic multiplicity, etc. as the real terror?"

<sup>38</sup> "One Less Manifesto", p. 248.

<sup>39</sup> *Ibidem.*, p. 251, my translation.

<sup>40</sup> *S.A.D.E.*, p. 325. See also p. 343.

<sup>41</sup> *Ibidem.*, p. 349.

<sup>42</sup> "One Less Manifesto", p. 254, my translation.

as subtraction is only possible within the domain of the signifier and its theatrical distortion. There are no intensive forces, no becoming, at the level of the inorganic porn, the ideal goal of theatre that would also correspond to its demise.

In both *One Less Manifesto* and the dense pages he dedicates to Bene's cinema in *L'image-temps*, Deleuze seems to finally acknowledge that Benian subtraction is always oriented toward extinction when he dwells on what Bene himself calls "the 'secret' of dis-grace".<sup>43</sup> Deleuze proposes that Benian subtraction corresponds to the "operation of grace" as dis-grace: we escape representation, "we saves ourselves, we become minor, only by the creation of a dis-grace", a series of corporeal (aphasic and apraxic) deformities.<sup>44</sup> Disgraceful subtraction as the "power to disappear" gives us a body that is no longer visible – that is, represented – and eventually leads us to the achievement of the "Schopenhauerian point [as] the point of non-desire [*non-vouloir*]"<sup>45</sup> Here Deleuze does not discuss the way in which aphasic and apraxic subtraction can be regarded as both the becoming invisible of the body and – as previously noted – the becoming visible of the Idea. But even more problematically, he then suggests that the dis-graceful point of non-desire is followed in Bene's characters by a "starting all over again" [*repandre tout*].<sup>46</sup> I must say I find this conclusion utterly unconvincing. While it may well be the case that, even for Bene, life as continual putrefaction knows no extinction, for what we have seen, how could his theatre aim at a new beginning? What about the *o-skenè* of inorganic porn as the "freezing of the species"?

In the chapter of *Out of This World* he devotes to the concept of creative subtraction, Peter Hallward has elegantly shown that, for Deleuze, the path of extinction – entirely dependent on the intervention of grace in mystics such Eckhart – should at all cost be opposed to that of subtractive individuation.<sup>47</sup> Only the latter can be truly creative: as Hallward has it, "creation would cease to be creative if it collapsed into extinction".<sup>48</sup> I would suggest that, in stark contrast to this position, Bene attempts to elaborate an anti-representational theatre where creation is *only* possible as subtraction toward *de*-individuating extinction. The trajectory of the slave in *S.A.D.E.* perfectly exemplifies how repeated subtractive acts are indispensable to actively reach *de*-individuation. Yet, moving beyond theatre, complete *de*-individuation – the obscenity of porn – remains asymptotically unreachable before natural death occurs. Precisely insofar as *de*-individuation should be an active process toward the inorganic that must not be reduced to the vague idea of natural death – remember, "life ends where it begins" – but will anyway be passively imposed on us by death, all we can do to be creative is to accompany putrefaction. As Bene writes, "we are shit, no metaphor intended. The important

<sup>43</sup> *Vita di Carmelo Bene*, p. 222.

<sup>44</sup> "One Less Manifesto", p. 243; see also p. 249.

<sup>45</sup> G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (London: The Athlone Press, 1989), p. 191. It is worth noting that Bene recurrently praises Schopenhauer in his writings: "My permanent educator is called Arthur Schopenhauer" (*Vita di Carmelo Bene*, p. 23).

<sup>46</sup> *Ibidem.*, p. 190, my translation.

<sup>47</sup> See *Out of This World*, pp. 84-85.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, p. 84.

thing is to know it. Taking cognisance of this [*prendere atto*] and flush the toilet, that is, transforming into act [*trasformare in atto*”].<sup>49</sup>

Passages like this should avert us from confusing Bene’s subtraction oriented toward de-individuating extinction with Deleuze’s subtraction oriented toward the virtual. When Bene speaks of life as a “mis-deed” that continually “escapes itself” and in which “what matters is never realised”, he is not in the least hinting at the virtual, an underlying creative power of life that would be enclosed by the representational apparatus of the actual. For him, life is rather a misdeed in the sense that, again, “life is your own death that plunges down on you hour after hour”.<sup>50</sup> Even if we sympathise with Hallward’s argument according to which the essence of the Deleuzian notion of creation lies in the process of counter-actualisation, there remains an insurmountable difference between Deleuze and Bene on this issue. Both authors believe that only the actual can counter-actualise, that is to say, counter-actualisation does not depend on a sudden emergence of the virtual. However, if on the one hand, for Deleuze, counter-actualisation is, as Hallward observes, creative “like everything else” – and “counter-actualisation will thereby become indistinguishable from the virtual” – on the other, for Bene, *only counter-actualisation is creative*.<sup>51</sup> Bene himself perfectly captures this subtle but crucial point when he specifies that what is ultimately at stake in flushing the toilet that we are – or counter-actualisation – is the issue of *creative defecation*. In opposition to any “vitalist artifice”, any “daydreaming about a flesh that is different from that available” – any anti-Oedipal body without organs, we may add – we should readily admit that we are nothing other than black holes and attach a “*creative paternity to defecation*”.<sup>52</sup>

It should, then, come as no surprise that Bene also understands subtraction toward asymptotic extinction, the only possible creative process, in terms of *addition*. The “‘secret’ of dis-grace” is nothing other than the inversely proportional relation between subtractive and additive methods: “The more you add, the more you take away. A plus equals three times minus. *Additions-subtractions*”.<sup>53</sup> With specific regard to theatre, this means that Bene’s ob-scenity cannot be limited to the continuous variation of gestures and language dictated by apraxia and aphasia. These explicitly subtractive methods are indeed paralleled and boosted by additive ones: for instance, the use of lyrical archaisms, a more general adoption of literary and poetical clichés, as well as the very privileging of classics (Shakespeare *in primis*) over the avant-garde. As noted by Giancarlo Dotto, additive grace as subtractive disgrace means that, in Bene, “a kind of abused indulgence in lyricism is reversed into the ‘deformity’ of a paradoxical and untreatable writing”.<sup>54</sup> Bene himself is quite clear on this point when he refuses to confine the “secret” of dis-grace to “the

<sup>49</sup> *Vita di Carmelo Bene*, p. 87.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, pp. 86-87.

<sup>51</sup> *Out of This World*, p. 87, p. 83.

<sup>52</sup> *Vita di Carmelo Bene*, pp. 256-257.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 222.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 221.

Artaudian or Rabelaisian somersaults on language". Insofar as only the actual can counter-actualise, subtraction can and must also be gained by subjecting oneself to "the yoke of the *bello scrivere*, to style".<sup>55</sup> Lyrical additive "exasperation" is what most effectively allows us to "subtract a given topic from the banality of what is actual".<sup>56</sup>

Here, it is important to stress that, given the overlapping of addition with subtraction *within subtraction itself*, Bene's theatre relies on an original notion of *creative negation* through repetition, one that should not be associated with any conciliatory synthesis in spite of its emphasis on extinction. The "additions-subtractions" repeatedly operated on the signifier by theatrical acts as im-mediate events "must forget the finality of [the] actions" they disrupt and, most importantly, the finality of disruption itself. Im-mediate acts carry out a form of negation that is first and foremost vain, gratuitous, and hence repeated. As suggested by Maurizio Grande, Bene is primarily interested in the "greatness of missing the aim" [*la grandezza del non andare a colpo*].<sup>57</sup> What is more, even though the "additions-subtractions" may hypothetically achieve organic extinction, the latter amounts to an anti-vitalist – and non-repetitive – continual putrefaction which can in no way be regarded as synthetic.

## 5.

In his recent article "In Praise of Negativism", Alberto Toscano has noted that while "Deleuze's vision of art qua resistance is [...] famously pitted against the negativity of lack and the dialectic", it is also at the same time "shot through by a profound destructive impetus".<sup>58</sup> This component emerges clearly in the treatment of Melville's *Bartleby* as a work (and a character) that unleashes, in Deleuze's own words, "a *negativism* beyond all negation".<sup>59</sup> Why is then Deleuze unprepared to acknowledge a negativist dimension in Bene's theatre? Why does he read Bene's subtraction as continuous variation without ever referring to negation or negativism? And, most crucially, why is such negativist variation never explicitly related to repetition? This is all the more puzzling considering the fact that, moving outside the domain of art and leaving aside the analysis of theatrical repetition

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p. 222.

<sup>56</sup> *Ibidem.*, p. 245. On the topic of Bene's manipulation of stereotypes, Klossowski writes the following: "Having appeared under the stereotypical aspect of the [*dramatis*] *persona*, Carmelo does not try to maintain it *as such before the spectator*, he rather tries to unveil the aspect of it that has been concealed by traditional interpretations. This does not amount to a secret that, according to the plot, the character would deliberately hide [...] but what *he cannot say or know* [...] the unexpected that the character brings with him" (P. Klossowski, "Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene", in *Opere*, cit., 1470-1471).

<sup>57</sup> *Ibidem.*, p. 237.

<sup>58</sup> A. Toscano, "In Praise of Negativism", in S. O' Sullivan, S. Zepke (eds.), *Deleuze, Guattari, and the Production of the New* (London: Continuum, forthcoming 2008).

<sup>59</sup> G. Deleuze, *Essays Critical and Clinical* (London: Verso, 1998), p. 71. Turning to Deleuze's analysis of Francis Bacon, Toscano adds the important specification that such negativism "requires an initial abandonment to the cliché" – which Deleuze recovers in Bacon's relation to photography as a reaction against abstract art. This could easily be related to Bene's use of lyrical "exasperations".

carried out in *Difference and Repetition*, Deleuze had already extensively dwelled upon the relation between creative negation and repetition in the 1962 book on Nietzsche. In this text, Nietzsche's eternal return of the same is conceived as an affirmation that *must* contain negation: indeed, "a yes that is not able to say no [...] is a false yes".<sup>60</sup> I would thus suggest that Deleuze's reading of Bene skilfully avoids thinking the connection between subtraction and creative negation on the one hand (as elaborated in *Essays Critical and Clinical*) and between creative negation and repetition on the other (as elaborated in *Nietzsche and Philosophy*). Insofar as Bene's anti-vitalism lies at the intersection of these two relations, their open thematisation – not to mention an analysis of their reciprocity, that is, the fact that subtraction is repetitive and repetition is subtractive – would have obliged Deleuze to assume the primacy of negation over affirmation in Bene's theatre. From this would have also followed the impossibility of appropriating it for a minor vitalist politics. We should always bear in mind that what is ultimately at stake in *One Less Manifesto*, but also in *Essays Critical and Clinical*, is in one way or another the ontological "power of a becoming" that, following Toscano, "allow[s] literature" and art in general "to issue into Life".<sup>61</sup> Bene's rejection of a vitalist understanding of life as the continuous variation of "pure forces" – the "terrible power" [*puissance terrible*] that, according to *Difference and Repetition*, accounts ontologically for the theatre of repetition<sup>62</sup> – is unquestionable. Not only, as we have seen, is life nothing other than perpetual putrefaction, but this very process cannot even be understood in terms of movement; according to Bene, conceiving of life as becoming already presupposes the adoption of the standpoint of representation. The inorganic does not move, it does not become; "everything that moves, produces itself, is vulgar", while "what is inanimate is never vulgar even if it stinks".<sup>63</sup> Thus, the negative creations of anti-representational theatre are not real movements: anti-representational theatre rather recovers "traces of putrefaction", it shows how a simple "hair, burp, or fart suffice to move from a circumscribed damage to metastasis". Everything else is just "essays on life that replace life [...] Doctor Heidegger's ontological farts".<sup>64</sup> In this context, it is plausible to suggest that Bene tacitly postulates a fundamental and twofold impotence that is inherent to human life as such: as we have seen, representation ultimately serves reproduction and the preservation of the species, but why is representation needed in the first place? Why can humans not simply reproduce while increasingly de-individuating themselves as organisms like all other animals? Although Bene never explicitly asks himself this question in his writings, he seems to start off from the general premise that *homo sapiens* is characterised, as a species, by a biological handicap which is itself compensated and redoubled by a symbolic handicap, that is, the apparatus of representation and

<sup>60</sup> G. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 178.

<sup>61</sup> "In Praise of Negativism".

<sup>62</sup> *Difference and Repetition*, p. 10.

<sup>63</sup> *Vita di Carmelo Bene*, p. 88.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

language. From this standpoint, creative negation via subtraction would amount to actively giving oneself up to the anti-representational component of language, being spoken by the signifier. Such forsaking would itself ultimately achieve, outside of any predetermined finality, the extinction of the species and the abolition of representation along with it.

In order to substantiate this point, which is in my opinion crucial for a correct understanding of Bene's ob-scene theatre, we should pay particular attention to what he says about Lacan's notion of the signifier and the fact that discourse never "belongs" to the speaking being.<sup>65</sup> Bene's theoretical works abound with illuminating references to Lacan. In one instance, he goes as far as proposing that his entire theatrical enterprise revolves around the question of the signifier: "Ever since my early performances [...] I have put the question of the 'signifier' to myself, even before taking note of Jacques Lacan's enormous work".<sup>66</sup> While Bene deliberately adopts Deleuzian terminology in renaming the actor as an "actorial machine", he does not hesitate to understand the de-individuating process enacted by this very machine – its catalysis of the "vocation for the inorganic" – as, first and foremost, an "abandonment to the whims of the signifier".<sup>67</sup> In other words, machinic de-individuation is not a vitalist line of flight; rather, machinic de-individuation corresponds to acknowledging that we are always spoken by the signifier and, more importantly, *actively* surrendering to our predicament. (What Lacan would have seen as the impossibility of *choosing* psychosis as a way of being *fully* spoken by the signifier.) As Bene writes, since "we are *handicapped* by this mass of signifiers that we ourselves put on stage, all we can do is abolish ourselves as signified, both in the body and the voice".<sup>68</sup>

Judging from sentences like this, Deleuze would then be correct in focusing on the centrality of aphasic and apraxic handicaps in Bene's theatre. Furthermore, it would seem to be inevitable to equate Bene's handicapped performances – in which "stammering, hampering one's saying" is seen as synonymous with "genius"<sup>69</sup> – with what Toscano defines as the creative "achievement of a kind of speechlessness" in Deleuze's artistic minor heroes (Bartleby, Beckett, Artaud, Gherasim Luca, etc.). However, Bene importantly specifies that such stammering and hampering indicate in the end nothing else than a vital "damage" [*guasto*]: the ingeniousness of being "at the mercy of signifiers" is therefore always already a "regression to idiocy".<sup>70</sup> In a rare passage that seems to be criticising precisely Deleuze's idea of art, Bene further contends that all "literature, major *and* minor, is [...] a *simulation of life* [that] avoids surgery", perpetual putrefaction. In other words, minor literature as a departure from life as putrefaction remains an "inconsiderate therapy of impotent inertia".<sup>71</sup> In contrast, Bene prefers to understand his

<sup>65</sup> See *Ibidem.*, p. 334.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, p. 138.

<sup>67</sup> *Ibidem.*, p. 137.

<sup>68</sup> *Ibidem.*, p. 138.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p. 146.

<sup>70</sup> *Ibidem.*, p. 146, p. 221.

<sup>71</sup> *Ibidem.*, p. 122, my emphases.

theatre as anti-therapeutic in the wake of Lacanian psychoanalysis. Just as in Lacan's "analytic theatre [...] the anxious demands of the patient-spectator are never attended to or healed but [...] left to suffer", so in Bene's theatre the tormenting crux of human life as vital damage "is sent back to the sender and amplified to the point of rendering it intolerable. Spectators witness my gestures (apraxia) and my words (aphasia) insofar as they find there their own disguised dilemma".<sup>72</sup>

Further evidence of Bene's unrelenting anti-vitalism can be recovered in his critique of transgression. Anti-therapeutic theatre "transgresses transgression", Bene says.<sup>73</sup> The anti-anti-Oedipal master in *S.A.D.E.* cries out "I want to *marry* my daughter!" precisely because incest without marriage transgresses nothing, it does not cure his impotence.<sup>74</sup> (Human) life is also damaged in the sense that it lacks enjoyment, independently of the restrictions imposed by the Law. Rather, in Bene's theatre, enjoyment is only possible *within* the limits of Law: this is the principal message underlying the master-slave anti-dialectic relation in *S.A.D.E.*. Throughout the first act of the play, the slave attempts to arouse the master's lust by involving him in a long series of simulated transgressions of the Law. Nothing works: stealing, feeling remorse for having burnt one's city, systematically destroying one's own family (committing incest and selling one's wife and daughter) are not even sufficient to induce an erection. His hand frantically moving in his pocket, the master is reduced to an unproductive masturbatory tic. In the end, it is only when a girl is persuaded to steal and then reported to the police that the master is able to ejaculate: as specified by Bene, the only sadistic act that makes the master enjoy is achieved "*in the name of the Law*".<sup>75</sup> Transgression is successful only when it becomes *inherent* transgression, the Law's own transgression; therefore transgression is ultimately not transgressive at all: as Lacan had already noted, the Sadean hero exclusively enjoys for the Other, that is, he enjoys as a masochist.<sup>76</sup> Thus, Bene's impotent libertine who can literally ejaculate only in the face of the slave disguised as policeman refutes the general Sadean fantasy of a Nature that enjoys through the continuous succession of generation and destruction imposed by the sadist on the human body. Against Sade's law of desire, against his impossible imperative to transgress the Law and enjoy always more, Bene relocates enjoyment within the dialectic of Law and desire.

How could we ever relate such an anti-vitalist notion of desire as always subjected to the Law with Deleuze's reading of Bene's "minor" theatre as the battleground of a political conflict between two forces, the power of the law (its desire) and the desiring "outside" that always exceeds it? (In their book on Kafka, Deleuze and

<sup>72</sup> *Ibidem.*, p. 332.

<sup>73</sup> *Ibidem.*, p. 334.

<sup>74</sup> *S.A.D.E.*, p. 297, my emphasis.

<sup>75</sup> *Ibidem.*, p. 276.

<sup>76</sup> See especially Lesson IV of *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis* (London / New York: Norton, 2008). The slave in *S.A.D.E.* makes exactly the same point when he sings: "Ci vuol altro al mio padrone/ per godere, lo si sa!/ Altro! Altro! Altro! Altro!" (*S.A.D.E.*, p. 302).

Guattari even more explicitly speak of artistic minority in terms of a recovery of desire *in the place* of the law: “*Where one believed there was the law, there is in fact desire and desire alone*”).<sup>77</sup> In other words, how can Deleuze speak of Benian theatre as a theatre for which “minority indicates the power [*puissance*] of a becoming” as distinct from a “majority that indicates the power [*pouvoir*] or *impotence* of a state”?<sup>78</sup> Deleuze clearly overlooks the fact that, for Bene, impotence is a precondition for *both* the master who does not subtract himself from representation *and* the slave who develops subtractively in order to attain his own anti-representational extinction. Like the master, the slave only enjoys masochistically for the Other, that is, he enjoys making anything possible to help Monsieur to come – we are told that, on this level, “the cause of his master is his own cause”.<sup>79</sup> Yet, while the master still needs to accept that enjoyment is always given within the limits of Law, the slave has already realised this, and uses this very realisation to subtract himself from the Law and ultimately abandon it. There is no doubt that the slave’s extinction, which is significantly enough only possible after the master has himself enslaved his desire to the Law, will at the same time put an end to his own enjoyment.

6.

In a 1976 little-known interview with Gigi Livio and Ruggiero Bianchi, Bene commends Deleuze and Guattari’s book on Kafka for the way in which it evinces that “there is no subject that delivers a statement or subject whose statement is being delivered”. At the same time, he nevertheless reproaches them for “not fully assuming anti-historicism”.<sup>80</sup> Although Bene does not further substantiate this criticism, here I think he is indirectly pointing at a fundamental difference between his method of creative subtraction toward putrefying extinction and Deleuze’s (and Guattari’s) method of creative subtraction toward an infinite proliferation of intensive Life. As we have seen, Deleuze correctly interprets Bene’s theatre as an anti-historical theatre of the immediate act that suspends the actions of history. The problem is that, for Bene, such suspension should affect both the past and the future: to put it simply, not only does anti-representational theatre recuperate the anti-historical elements of history – the “other histories” ousted by history – but it also prevents them from *becoming* historical. (“Everything that *is* future *is* already past, it is not the beginning of something, it is already the just after the end [*il subito dopo della fine*]”).<sup>81</sup> In other words, in criticising Deleuze’s vestiges of historicism, Bene is also necessarily denouncing his residual teleology. As observed by Toscano, the creative resistance of Deleuze’s artistic heroes always underlies an “orientation towards the outside, the veritable teleology which governs

<sup>77</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: For a Minor Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 49.

<sup>78</sup> “One Less Manifesto”, p. 255, my translation, my emphasis.

<sup>79</sup> *S.A.D.E.*, p. 311.

<sup>80</sup> *Bene crudele*, pp. 55-56.

<sup>81</sup> *Vita di Carmelo Bene*, p. 219.

the mechanisms of extraction”. On the one hand “the procedural exhaustion of the possible is supposed to make possible a renunciation of ‘any order of preference, any organization in relation to a goal, any signification’”. On the other hand, such “‘becoming that no longer includes any conceivable change’ is clearly the terminus of the procedure-process that allows literature to issue into Life”.<sup>82</sup>

More specifically, I would suggest that what Bene cannot accept is Deleuze’s teleology of *vitalist production* and the supposedly anti-capitalist emancipatory politics of unbridled invention that it evokes. Subtraction must be active and creative – we must indeed assume the paternity of creative defecation – yet never productive, since *pro*-duction is inherently finalistic. “*Lavorio*” should always remain excremental (“*Lavorio* is self-demolition”; “Man is born to work on himself”) and cannot be confused with “*lavoro*” (“A worker is not a man”; “Freedom means liberation from work, not occupation”).<sup>83</sup> Whether additive *or* subtractive, for Bene, production is nothing else than accumulated work, which is inevitably recuperated by the apparatus of capitalist representation. While life as such is continual putrefaction, represented life – what Bene calls “*vita quotidiana*”, everyday life – is just work. Turning to *S.A.D.E.*, it is therefore not a coincidence that, frustrated by the impossibility of attaining enjoyment through transgression, the master concludes the first act of the play with a desperate scream: “I want to live! I want to work!”<sup>84</sup> This also shows how Bene’s critique of production as work is at the same time a critique of work as the only possible means of enjoyment. Significantly enough, the slave introduces the second act singing “*al lavoro del piacere [...] il piacere del lavoro basta qui sostituir*”.<sup>85</sup> It is first necessary to replace the non-existent “work of pleasure” with the all-pervasive “pleasure of work” for the master to be later able to ejaculate in the name of the law. As a matter of fact, the slave sets up for his master the simulation of everyday sadomasochistic office life: he hires a prostitute who is said to embody “the woman-object” of the master and tellingly “lets herself be *invented*”.<sup>86</sup> Conversely, moving his hand frantically in his pocket, the master now becomes “prey to vitalism *tout court*”, Bene says, and treats the prostitute as a “*décor of flesh*”.<sup>87</sup> He starts using her as a filing-cabinet (he opens a drawer by pinching her hard on the hip; he closes it by slapping her bottom), she then in turn becomes his mail (he flips through it by disheveling her hair), his phone (he twists her wrist, a receiver, and brings it to his ear), an ashtray (he extinguishes a cigarette in the palm of her hand), a business suitcase (he ties her with a belt and drags her), an open window (he gags her), etc...

<sup>82</sup> “In Praise of Negativism”. In “One Less Manifesto”, Deleuze himself unashamedly acknowledges that “becoming minor is a *goal*, a goal that concerns everybody” (p. 255, my translation, my emphasis).

<sup>83</sup> *Vita di Carmelo Bene*, p. 70, *Bene crudele*, pp. 53-54.

<sup>84</sup> *S.A.D.E.*, p. 321.

<sup>85</sup> *Ibidem.*, p. 323.

<sup>86</sup> *Ibidem.*, p. 330, p. 332, my emphasis.

<sup>87</sup> *Ibidem.*, p. 325.

Would it be exaggerated to read such a caricature of late-capitalist production in terms of a faithful portrayal of Deleuze's vitalist becoming? Are we not witnessing here the becoming-drawer/mail/phone/ashtray/suitcase/window of the secretary-prostitute? After all, *In One Less Manifesto*, Deleuze problematically goes as far as suggesting that "the woman-object in *S.A.D.E.*, the naked girl [...] connects her gestures according to the line of a variation that allows her to *escape* the domination of the master"...<sup>88</sup> Is Bene's caricature not thus providing us with a possible concrete configuration of radical capitalist deterritorialisation as expounded in *Anti-Oedipus*? Remember, in the capitalist field of immanence there are no longer masters and slaves "but only slaves commanding other slaves"...<sup>89</sup> The universalisation of capitalism would achieve absolute deterritorialisation, a limit at which production would equate with immediate vital creation. Beyond this limit, to be regarded as inescapable, we would find a "nomadic or schizophrenic subject, one worthy of the end of history or the end of actuality"...<sup>90</sup> In this way, as Hallward has observed, what Deleuze and Guattari add to Marx's analysis of the trajectory of capitalism is "a new eschatology".<sup>91</sup> But, in a few words, is not such an eschatological end of actuality precisely what all of Deleuze's artistic heroes – most of whom are indeed schizophrenics – have in common?

As *S.A.D.E.* makes clear, there is nothing remotely reassuring or vaguely progressive about capitalist deterritorialisation for Bene, the transformation of the traditional despotic master into a hyperactive and hypertensive office manager. In parallel, Bene refuses to accept pathological figures such as Bartleby, Wolfson, and Artaud, as ethico-political models of aesthetic resistance.<sup>92</sup> The scrivener's "I would prefer not to" is just no longer effective in today's late-capitalist coercively inventive ideological constellation. One cannot simply reply "I would prefer not to" to the compulsive sadomasochistic enjoyment imposed by contemporary work: "One asks to be neglected, but it's impossible. [...] One cannot escape being *entertained*"...<sup>93</sup> Instead of Bartelby, Wolfson, and his peers, Bene can only advance the theatrically ob-scene figure of the slavish Watson, in his opinion, the closest one can get to inorganic porn, the Schopenhauerian point of non-desire. "I'd like to be Watson. [...] Watson doesn't understand a fuck, whenever he acts he does it at random. He is inactive even in the action that runs him. Being unable to enjoy the inorganic (it looks like it is not possible), maybe Watson is the thing that has so far been able to bewitch and enchant me".<sup>94</sup> Beyond Wolfson's aphasic stumbling through which language ultimately pursues an eschatological

<sup>88</sup> "One Less Manifesto", p. 249, my translation, my emphasis.

<sup>89</sup> G. Deleuze, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), p. 254.

<sup>90</sup> *Out of This World*, p. 103.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> As Grande suggests, for Bene, "going beyond Artaud means going beyond the idea of [...] the actor-martyr [and] the advent of a language-without-writing. In other words, one must carry out a process of parodistic evacuation of sense" (*Vita di Carmelo Bene*, p. 312).

<sup>93</sup> *Ibidem*., p. 82, my emphasis.

<sup>94</sup> *Ibidem*., p. 279.

communion with the pure forces of life, Watson's impotent vacuity perfectly overlaps immediate acts with the most radical form of being acted upon by the signifier.

## Time and Theatricality in the Films about the Stage

*Sandra Pietrini*

During the last decades, the interaction between theatre and cinema has been the object of investigation by several scholars. Though the theoretical approach has brought forth relevant issues, there is a field in which the relationship between the two arts and languages has not yet been as much studied: the vast array of films about theatre, a subject deserving much more attention than that it has received.

The films which have theatre as subject are numerous and heterogeneous.<sup>1</sup> The first example of the genre is *A Drunkard's Reformation* (1909) of David W. Griffith, a short film in which the protagonist goes to theatre with his son and sees a pièce about the damages of alcoholism. In fact, the cinema meets the stage from its very origins, since Edison's first short films show acrobats, clowns and mimes, often the same performers who exhibited themselves in the variety halls and café-concerts. In this article I will try to rethink some questions concerning the negative or positive vision of the stage. I will restrict this study to few examples taken from a very heterogeneous context, but I will particularly focus on the concept of theatricality in relation to the circularity of time opposed to the flux of existence.

As a preliminary overview on the intercourses between cinema and theatre, it is necessary to take into consideration the concept of theatricality, mostly for its use as a quality to apply to movies. In general terms, the idea of theatricality as an unnatural and mannered language is accompanied by the myth of transparency of cinema, regardless of its artificial character. Where are the reasons for this widespread idea to be found? With the advent of cinema, has theatre lost its relationship with dreams and the imaginary? If we look at films about the stage, we soon discover that theatricality has frequently been used to suggest a well defined or even prejudicial idea of stage and actors, based on duplicity, insincerity and rhetorical emphasis.

The pervasiveness of theatre imagery is often employed by the cinema in order to suggest metalinguistic reflections, but the spreading of a language no longer bound to actual space and time has cast theatre into a sort of conventional frame. Theatricality can be a great resource (as in *To Be or Not To Be* by Lubitsch and *Le carrosse d'or* by Renoir) as well as a path of tragic circularity (as in *O' thiasos* by Anghelopoulos or in films showing an artist's decline, like Mankiewicz's *All About Eve*). While theatre supplies the essential structure of *representation*, the cinema reworks the concept of theatricality itself, forcing it to implode. In other terms, the art of cinema has deeply transformed the concept of theatricality, absorbing from it the idea of spectacle but rejecting the fictitious nature of representation back to the

<sup>1</sup> On this subject see the essays contained in the volume *Le théâtre à l'écran*, «CinémAction», 93, 1999 and S. Pietrini, *Il mondo del teatro nel cinema*, Bulzoni, Roma 2007.

stage. Through some examples taken from the rich variety of films on theatre, this paper is aimed to illustrate the concept of time in two different meanings: as a subject hinting to the passing of generations on the one hand and as a manipulation of a story on the other. Apparently, the topic of actors' aging has nothing to do with the diachrony of a plot. Nevertheless, as I will try to show, these very different perspectives can even intersect and superpose, giving birth to peculiar conceptions of the stage and theatricality.

As a starting point, I will briefly discuss some common features on which the similarity between the two artistic forms is based. The affinity between theatre and cinema is rooted in the concept of *dynamic representation*, from which the idea of theatricality ultimately derives. To represent means above all 'to stand for something' (to perform a character by an actor, to reproduce an environment by the setting), making perceptible to the spectator some information conveyed by the two main sensorial channels, sight and hearing. As a matter of fact, the concept of representation derives from the original and primitive model of theatre, whose expressive forms are inherited by the cinema. As is known, the art of movies abandoned very soon the initial vocation towards the manipulation of objects in order to create a fantastical and magic world, shifting from Méliès's approach to that of Lumière. In spite of the early invention of editing techniques, the art of cinema seems to have retained the idea of reproducing a piece of (even casual) reality, if not one to be observed as through a key-hole. The myth of transparency has prevailed also regardless of the narrative structure of films, virtually in opposition to the idea of theatricality as fictitiousness and insincerity.

Which are in fact the signs of theatricality in the cinema? The first use of this term dates back to 1951, when it appeared in an article by André Bazin on the film adaptations of dramatic works ("filmed theatre").<sup>2</sup> Out of this specific context, theatricality has been seen as a negative quality, implying a distance from everyday life, an indulgence in pompous gestures and attitudes, a prevalence of affectation on naturalness. But why is this so? If Erving Goffman considers social communication and the individual interactions as a continuous representation of self in everyday life,<sup>3</sup> Nikolaj Evreinov discerned forms of theatricality even in the animal kingdom, and more obviously in men's expressions and attitudes.<sup>4</sup> Thus theatricality on the stage and in the other arts would be a mere extension or stressing of a quality which is present in the real world, though reposed in more or less conventional forms and codes. Considered from this point of view, the attribution of an artificial

<sup>2</sup> A. Bazin, *Théâtre et cinéma* (1951), trad. it. di A. Apra, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1979, pp. 142-190. Cfr. J. Araszkiewicz, *La genèse de la théâtralité*, in *Cinéma et théâtralité*, eds. Ch. Hamon-Sirejols, J. Gerstenkorn, A. Gardies, Aléas, Lyon 1994, pp. 21-27.

<sup>3</sup> E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Penguin, London 1990.

<sup>4</sup> N. Evreinov, *Teatr dlja sebja* (1915-1917). On theatricality see also E. Burns, *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Longman, London 1972 and *European Theatre Iconography*, eds. Ch. Balme, R. Erenstein, C. Molinari, Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), Bulzoni, Roma 2002.

nature to theatricality seems to be a sort of paradox. Nevertheless, on this idea are founded most of our ideas and perceptions on the language of cinema.

An exception to this topos can be found in a very original film by Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till* (1997), whose title draws inspiration from the celebrated monologue of *Macbeth* (V, 4).<sup>5</sup> Bergman doesn't want to describe the ephemeral character of theatre, but to underline its nature of basic structure of the imaginary. The escamotage of Carl, who tries to produce the first sound film by means of actors pronouncing their lines behind the screen miserably fails because of a short circuit. And just this failure causes the theatrical instinct to prevail. While the magic box of movies reveals its rudimentary and ineffective mechanisms, the charm of theatre is rediscovered through the human side of the event. The proposal to continue the representation in a more traditional way is made while actors and spectators are sitting on the floor in a circle, chatting and drinking tea. If theatre is an art of the past, it is also something strictly linked to human vitality, while cinema recalls the coldness and perfection of a reality that can be modified by machines.<sup>6</sup> By re-affirming the homology of signs between theatre and cinema, Bergman overturns the traditional relationship linking up the two arts and shows the performance as something more natural and empathic, based on human complicity and inventiveness. The power of theatre stands on participation and actual presence, in the sharing of the same level of reality. Through an original view of the question, Bergman deviates from the commonplace which associates theatre and artifice to attribute an anthropological function to the representation, where every gesture can make the audience startle – just as happens with the whipping of Frizzi.

The idea of theatre as a resource showing all the power of imagination had already emerged in several films of Bergman. In *Ansiktet* (1958), the shabby troupe of strolling performers is pathetically unmasked during a mesmeric experiment whose tricky nature is soon revealed, but eventually triumphs over the pretentious scientist and the prefect of police. After being humiliated, and begging in vain the money for survival from their enemy (the doctor), the artists are invited by the royal court, with a sudden turn of fortune which perfectly matches with their unsettled condition, their flexibility and their unstable nature. It is in fact with a magistral *coup de théâtre* that Bergman alludes to the dialogue between the two arts, making the rain abruptly cease just when the royal messenger arrives to announce the happy news to the troupe already in the coach. The manipulation of film techniques casts an ironic light on the ever changing conditions of the performers' lives.

Approaching more closely the topic of time, a peculiar dialectics between theatre and cinema characterizes *Le carrosse d'or* (1952) by Jean Renoir, where a troupe of *comici dell'arte* arrives in a Spanish colony of a fabulous South America: a mythical dimension, though historically set in a defined period, the XVIII century,

<sup>5</sup> «Life is a walking shadow / A poor player that struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more».

<sup>6</sup> A. Martini, *Convergenze parallele in Ingmar Bergman: scrittura, regia, drammaturgia*, in *Lo schermo e la scena*, ed. F. Deriu, Marsilio, Venezia 1999, pp. 103-114, a p. 112. See also *Ingmar Bergman o della trasparenza*, in «La Valle dell'Eden», X, 20-21, 2008, pp. 61-78.

since it goes beyond the geographical limits of history (the artists of *commedia dell'arte* have never roamed so far as to reach such lands). The comedians immediately reveal their active, efficient and mercantile conception of time, opposed to the indolent and disorderly way of life of the natives. They readily rebuild the crumbling theatre and begin to offer their performances to an audience made of rough peasants. In the film, the comedians represent a joyous vision of theatre, as the realm of a spontaneous invention, perfectly specular to the rigid ritual and formalities of the court (not surprisingly, the viceré is longing to get rid of his wig and falls in love with the vital Camilla, interpreted by an exuberant Anna Magnani). The film presents some elements worth pointing out. One is the metaphorical inclusion of cinema within the imaginarity of theatre: this is accomplished by the first and last framing slowly zooming in (and out) in order to make the spectator enter into (and then exit from) the ideal context of the story, that is the stage, framed by the curtain and the proscenium arch. This zooming in and out, later used also by other film directors, in particular Ingmar Bergman, alludes to the fictitious nature of cinema and to its relation with the primitive model of the stage. It is not only a formal stratagem, but a metalinguistic proceeding hinting at the art of theatre, which the movies can host repositing its core.<sup>7</sup>

In the film's last scene, after the *coup de théâtre* in which Camilla donates the golden coach to the bishop, the actress is pushed out of the closed curtain on to the proscenium, that is on a space which has recovered the initial aspect of a stage, and questioned by the troupe director if she regrets the disappearance of her suitors. They now belong – as Don Antonio explains in a commentary often quoted – to actual life, from which the actors detach themselves to enter another dimension. Since this is the essence of their lives, just turning into other persons they can really express their selves. After Don Antonio's speech, the curtain closes behind Camilla, abstracting her from reality, just as a creature of the myth who belongs to art and must live for these "two hours' traffic" on the stage (as she had confessed not to be able to do immediately after his arrival in the colony). This scene, which has been often mentioned as an exemplary statement on the nature of performance and acting, has also telling implications related to the manipulation of time and space. If the art of cinema reveals its mechanism through the image of the stage, theatre is finally triumphing as a never-ending reality to live in, as in a magic box in which repetition combines with a continuous transformation. For a sort of paradox, the flow of time can be virtually stopped on the stage, regardless of the typical impossibility to escape from the *hic et nunc* of the performance, as opposed to the reproducibility of a film.

Theatricality and metaphorization in Renoir's films have been analyzed mostly in relation to the treatment of space, stressing for instance the scene framing and the recurrence of the frame within the frame. If the spatialisation in *Le carrosse d'or* has been studied for its reference to the model of theatre, not only for the initial and

<sup>7</sup> Cfr. G. De Vincenti, *Il teatro nel cinema di Jean Renoir: forma simbolica di una pratica di cineasta*, in *Senso e storia dell'estetica*, ed. P. Montani, Pratiche, Parma 1995, pp. 799-830.

final device,<sup>8</sup> the conception of time has not yet received the attention it deserves. Showing the history as a representation, Renoir attributes to theatre a wonderful power of abstraction from space and time, using the mythical dimension to reinforce this conception.<sup>9</sup> While «the pièce of life is acted on the stage of Power»,<sup>10</sup> it is also true that theatre finally affirms itself as the realm of possible, as opposed to the schematisms which characterize the representations of the court and the Church. Even the inclusion of cinema within the frame of theatre clearly hints at the recursive nature of fiction, which is out of reality and time just as fables are.

This rather idealistic vision of theatre and artifice is to be found in some more recent films, such as *Being Julia* (2004) by István Szabó, from Maugham's novel *Theatre* (1937). Such as in the novel, the protagonist's natural inclination to fiction and pretence allows her to live in a dimension of continuous representation, even before herself. Acting is in fact her unique escape from the destructive action of time and aging. Her performances are addressed to an extended audience, including all the persons with whom she has to do in real life. Theatre is the only reality, affirms her old director and secret advisor, appearing in the film as a ghostly virtual guide. With specular circularity, the sense of this observation will be repropounded in the ending, in a refined restaurant hall. The representation of self can virtually replace the stage and be the antidote to aging and love's pains. As it is clearly stated: keep always acting. The solution is not a magic abstraction from the scene of the world – such as in Renoir's film – but a theatricalization of life and attitudes. While Renoir closes up Camilla in the timeless space of fiction (privilege and prison at the meantime, since it implies the renunciation to the flux of existence), Szabó makes the essence of theatre come out of the stage and pour into everyday life. Theatricality thus becomes a sort of filter through which to happily interact with the world, a winning instrument for the manipulation of reality through a keen representation of self.

The circularity of time acquires an original and joyful connotation in one of the most brilliant films on theatre, *To Be or Not To Be* (1941) by Ernst Lubitsch. The film is particularly rich in suggestions and topics, which it would be impossible to discuss here.<sup>11</sup> The use of repetition is in fact to be found in almost all Lubitsch's movies, in a complex network of allusions and specularities.<sup>12</sup> In *To Be or Not To*

<sup>8</sup> See for instance F. Curot, *La dualité de l'espace et la théâtralité dans "Le Carrosse d'or" (Jean Renoir, 1953)*, in «Le Deux», Revue d'Esthétique, 1-2, 1980, pp. 349-355 e F. Curot, *Théâtre, théâtralité e style d'espace filmique dans Le carrosse d'or de Jean Renoir*, in *Le théâtre à l'écran*, cit., pp. 42-50.

<sup>9</sup> Moreover, in the transition from the adaptation to the script, the film has abandoned some realistic and explicative passages: see D. Serceau, *Jean Renoir et la question du réalisme à l'époque du Carrosse d'or*, in *Le cinéma, l'après-guerre et le réalisme*, ed. D. Serceau, Jean-Michel Place, Paris 1996, pp. 138-187 (particularly pp. 160-167).

<sup>10</sup> G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia 1996, p. 258.

<sup>11</sup> See S. Pietrini, *Poveri guitti e grandi attori sul palcoscenico della storia*, in «L'asino di B.», 14, 2009, pp. 89-99.

<sup>12</sup> Recurrence and reiteration have been seen as a peculiarity in Lubitsch's production at large: see E. Del Monaco e A. Pamini, *Ernst Lubitsch: L'arte della variazione nel cinema. L'opera di Lubitsch come sistema reticolare di variazioni narrative ed espressive*, Ente dello Spettacolo, Roma 1995.

*Be*, properly based on the ambiguity of signs between appearance and reality, the actors' inventive power succeeds in deceiving the nazi officers, stiffly clung to their roles and to the formal representation of power. Through an exhilarating series of disguises and stratagems, the actors succeed in stopping the project of a nazi spy and to fly away from Poland in a plane seemingly carrying Hitler and his guards. The film shows a recurrent interposition between reality and fiction, with recursivity reinforced by the circular structure. The final frame, where Tura's boastful declamation of Hamlet's monologue is disturbed by his discomposure in seeing that a spectator is leaving the theatre, is perfectly specular to the scene through which the film had introduced us in the bizarre world of stage artists. 'To be or not to be' is in fact the fixed moment for the adulterous meeting suggested by Tura's wife to the young officer, who thus abandons his place for reaching her in the greenroom. Just as the actors will offer their best tirades over and over, with an obsolete and ridiculous declamation, so the actresses will continue to be unfaithful to their husbands, in the merry-go-round of love. The art of theatre is presented by the incomparable mastery of Lubitsch in all its ambivalence: on the one hand it reveals all its misery and artifice, on the other it is a precious and unexpected resource, capable of a mingling of signs between reality and fiction through the actors' extemporaneous creative genius. Repetition and circularity are pivots of a positive consideration of theatricality founded on the essential isomorphism of human actions and their representation, actual life and stage performances. The timeless art of acting, based on repetition, is thus an ironic filter through which the foolish representations of power and history can be unmasked.

Beside being the realm of an inevitable circularity, theatricality can also be a hellish mechanism which entangles and chokes, because it condemns the actor to a fixity which clashes with real life. In the American films of the 50's, this impasse is preferably shown through the illustration of the rise and decline of a star, a course assuming the value of a parabola on age-related decadence. The professional and personal decline of theatre artists is a recurring theme in films about the stage. *La fin du jour* (1939) by Julien Duvivier is properly set in a house for retired actors, seen with a caressing as well as disenchanting and biting irony.<sup>13</sup> Marked by a diversity rooted in their personalities and biased by the practice of theatre, the actors keep living in a dream of passion, where remembrances of their past glories and success mingle with the memory of emotions really felt or simply feigned. The hard condition of old age and retirement is rejected by the protagonist, Saint-Clair, who doesn't resign to a poor life and pretend to be the *viveur* and *tombéur de femmes* he was in his best days. In his personal folly, made of vanity and aspiration to tragic, theatre and life are confused, causing pathetic simulations and the final

<sup>13</sup> According to Y. Desrichard, *Julien Duvivier. Cinquante ans de noirs destins*, Durante, Paris 2001, p. 51, Duvivier presents a sort of balance between empathy and "jeu au massacre". Completely different the opinion of Eric Bonnefille, who interprets the film as one of the few by Duvivier in which it is shown «a hope in human kind, and the almost totality of the characters are observed with a certain tenderness»: E. Bonnefille, *Julien Duvivier. Le mal aimant du cinéma français. Volume I: 1896-1940*, L'Harmattan, Paris 2002, p. 283.

self-exaltation which nearly leads to tragedy (the young maid induced by him to commit a romantic suicide is saved at the last moment). In Duvivier's view, there is no chance for aged actors, who can only accept their decline with a sane resignation in order to avoid the drift of a foolish protagonism.

The artistic work is seen through a completely different perspective in *Limelight* (1952) by Charlie Chaplin. It is not by chance if the topic of the actor's decline emerges in the Hollywood films of the '50, when cinema begins to show a disenchanting reflection on the frailty of its own myths. Strictly related to the idea of life as representation, the stage is much more suitable than the cinema to illustrate the parabola of ascent and decline. The debacle of Calvero, a tramp comedian slipped into alcoholic addiction and condemned to misery by a lack of inspiration connected to old age, is counterpointed by the rise of a new young star, helped and encouraged by the old actor himself. Calvero's death will occur during his triumphal *rentrée* culminating in the successful performance with Buster Keaton and marks a paradoxical victory over the doom to decadence. Nevertheless, the direction of time can't be overturned, and at the same moment of Calvero's death in the rear stage, the new star of dance makes his *début* under the limelight, marking the generation gap. While Duvivier considers the stage an artificial dimension, which absurdly tends to oppose a fake projection to the natural course of human life, Chaplin sees in the theatre a metaphor of life and its seasons, clearly expressed by the initial caption: «The glamour of limelight, from which age must pass as youth enters». Notwithstanding the inevitable tragic issue, Chaplin's vision of theatre is not negative at all. The final redemption of Calvero takes place in a sort of dimension out of time and space, that is on the stage. The performance with Keaton is an absolute vision, in front of which the audience is reduced to a mute presence (Chaplin preferred not to make hear the laughing of the spectators, creating in fact a bizarre effect, since until that moment the gags had been accompanied by the enthusiastic reactions of the audience). Neither is the stage frame visible, since the movie camera closely follows the two performers. The circumscribed space of the scene takes up the whole movie frame, plunging the film spectator into a magic suspension of diegesis, scanned by the speedy rhythm of action.<sup>14</sup> The abstraction of performance from time and space hints to the peculiar nature of theatre, capable to provide a metaphorical frame to life and to save artists from the inexorable law of time. Not forever, but just for the time of the show, after which the flowing will resume its natural course, leading to the necessary change of guard between generations. Time is in fact a sort of obsession in the conception of *Limelight*. It is not a coincidence if Chaplin writes down a page of notes to the inescapable logic of time,<sup>15</sup> which is expressed in the film through a series of dichotomies, concerning both script and visual language.

<sup>14</sup> It is not by chance that in the directing notes emerges Chaplin's concern for any least slowing down («too slow»): *Limelight. Luci della ribalta (documenti e studi dagli Archivi Chaplin – documents and essays from Chaplin Archives)*, eds. A. Fiaccarini, P. von Bagh, C. Cenciarelli, Le Mani, Bologna 2002, pp. 192-193.

<sup>15</sup> Ivi, p. 77.

Calvero's last performance is a wonderful utopia, occurring in a place which is a nowhere, the stage, in which time seems to suspend its course for a while. As with Milan Kundera's motorcyclist – who experiencing the thrill of speed clings to a fragment of time split from past and future,<sup>16</sup> and so abstracts himself from the stream of existence – so the rhythm of performance gives the actor an enchanting levity, magically balanced between time and space. Chaplin celebrates this way the acme of comic theatricality, based on the idea of rhythm and repetition (in the Bergsonian sense). To the conception of time devouring his sons he opposes the *hic et nunc* perception of the stage, a roundabout capturing the audience with its movement. The intrinsic temporality of human existence – the Heideggerian “to be-for-death” – can't be eluded, but the magic abstraction from time places the stage among the most accomplished illusions of life.

The transitory nature of theatre success is the main interpretation key for one of the first films on the stage, *Morning Glory* (1933) by Lowell Sherman. Here the leading character is a would-be actress, who finally succeeds in attaining the craved success and popularity. In Sidney Lumet's remake of the film, *Stage Struck* (1958), the topic is enounced in a more explicit way: to an observation meant to call her back to reality, Eve retorts in fact with an unexpected hymn to *carpe diem*, proclaiming her intention to live in a timeless present. That is, on the stage, sublime mephistophelian temptation foreshadowing the inevitable fall. «I would I can stay here forever», whispers Eve to Lewis (Henry Fonda) on the dark and desert stage. But her guilt is not only the Faustian ambition to catch the moment. Putting aside the romantic allurements of the romance with Lewis, Eve makes up her mind to go to the feast only when she knows that her entry will be accompanied by an applause. Delivering her image to the audience, in pursuit of popularity and success, the actress plunges again into the evil circuit of time, thwarting the magic power of theatre. While in *Le carrosse d'or* Camilla triumphantly overcomes the greed of worldly goods and her female vanity, in *Stage Struck* the power of sublime abstraction of theatre is defeated by the artist's ambition to popularity. And time plays an important role in this ambition track.

The artist is condemned to a tragic impasse: he aspires to the immortality of fame but cannot live in a never-ending present. In the films about theatre before the '50, actors' lives are revealed by a disenchanting floodlight focused on the idea of the ephemeral, while later on the reflections about the industry of entertainment become more caustic and bitter. Moreover, the influence of films on cinema has been determinant in showing the fatal consequences of stardom, which implies an intruding on privacy made by the newspapers' gossip and voyeurism.<sup>17</sup> In other terms, the mechanisms of star worship are applied even to stage *vedettes*. In Hollywood's imaginary, success is strictly connected to publicity, that is to advertisement and representation of privacy, to the building of an image which allows

<sup>16</sup> M. Kundera, *La lenteur*, transl. by E. Marchi, *La lentezza*, Adelphi, Milano 1995, p. 10.

<sup>17</sup> “You belong to the audience”, says the director to the protagonist of George Cukor's *What Price Hollywood?*, combining the topic of the tragic issue of success with a concept derived from the narrative and metatheatrical imaginary about the stage.

the worshipping audience to vicariously live an ideal life. In fact, in order to achieve success it is primarily necessary to become a personality, a recognizable face – as it is well realized by the protagonist of George Cukor's *It Should Happen to You* (1954), a simple girl who becomes famous by resorting to a brilliant stratagem: she rents a huge advertising poster writing her name on it. From form comes substance, and from publicity fame.

In the cinema of the '50, the topic of time is frequently related to the decline of an artist, often addicted to alcohol such as Calvero in *Limelight*, Frank in George Seaton's *The Country Girl* (1954) – taken from the homonymous pièce by Clifford Odets – and Dodo in Robert Z. Leonard's *The Clown* (1953). In this last film, the crisis of a circus artist finds a peculiarly pathetic outcome, since it intertwines with paternal and filial affection. It is worth noting that, just like Calvero, Dodo will die behind the scenes after a triumphal *rentrée* (though in the world of television entertainment and not on the stage), redeeming his image from obliviousness and delivering it to posterity in the culminating point of success.

A different view of actor's aging emerges when the decline involves a female artist. Since the fame of actresses is more connected with their beauty and charm, the decadence implied by aging turns to be a more hellish condition. The decline surprises the female artists just at the passage point from youth to middle age, and not much later as it happens to their male counterparts. Except for the brief apparitions of old actresses shown as eccentric characters (such as in Cukor's *Dinner at eight*), the showing of female artists' decline tends to confirm the well-rooted topoi of a male prejudice. Not disjoining the artistic abilities from aesthetics, that is from attraction and power of seduction, this prevailing mentality implies – as in *All About Eve* (1950) – an anticipation of the breaking point, foreshadowing ruin without showing it.

In Mankiewicz's film the inexorability of aging assumes the appearance of a new would-be star, Eva Harrington, who cunningly succeeds in entering the private life of the star, Margo, becoming her personal secretary, until she finally replaces her on the stage, obtaining the Siddons award as the best actress (which moreover has been later really appointed). After reaching the climax of success, Eve herself is doomed to be overthrown by a new usurper, the young aspiring actress she finds in her room coming back from the award's ceremony. The final frame in which Phoebe is looking at her image in the three-faced mirror, wrapping herself in Eve's mantle and holding the award evokes the scene in which the protagonist had been discovered by Margo while she was admiring herself in the backstage with the star's costume. Recurrence and repetition reveal the transitory nature of glory. This is expressed by Mankiewicz through analogies between the scenes and resorting to objects which assume a strong symbolic meaning, like the mirror. Despite its pleasant approach to the stage milieu, *All About Eve* shows a very negative view on theatre, seen as a place in which things are bound to pass while they would (and pretend to) last forever. In *All About Eve*, during the quarrel with Margo, Lloyd says that actresses think themselves to be immortal: «The stars never die and never change». Applied to theatre, the absurdity of this pretension is more evident than

ever, since the stage represents just the ephemeral. To be “an ageless star”: the foolish ambition of Norma Desmond in Billy Wilder’s *Sunset Boulevard*, could be in principle satisfied by the permanence of films (the problem of Norma is that she wishes to transfer this privilege to real life), while the nature of stage performance itself definitively prevents this chance.

The circular and tragic vision of actresses’ career can be found also in films not belonging to the hollywoodian context. In several films the set is not dramatic theatre, but the variety, which can be considered one of the by-products of the entertainment industry. In the last frame of Renoir’s *French Cancan* (1954) the manager Danglard (Jean Gabin) approaches a new possible dancing *vedette* through the allurements of success,<sup>18</sup> creating a sort of analogy between the joyous and almost frantic movement of the cancan and the never-ending turning of the wheel of success. In fact, the stars are created from nothing by managers, as it is clearly affirmed in Steno and Monicelli’s *Vita da cani* by the director of a shabby touring company, wishing to replace the soubrette with a simple young girl: «Soubrettes do not exist! – Why, don’t they exist? – What exists are four feathers, two legs, four pretty moves and two shrills. What exists is he who makes up them».<sup>19</sup>

In *Luci del varietà* (1951) by Alberto Lattuada and Federico Fellini, the ascent of the would-be *vedette* Liliana (Carla Del Poggio) is encouraged and supported by the troupe director Checco Dalmonte (Peppino De Filippo), who at last is abandoned by the new star. The open ending hints to the most cruel mechanism of easy success: during one of the company tours by train, Checco meets a new aspiring girl, ready to enter the dream of becoming a star.<sup>20</sup> This ending has been considered a sort of «failure of the narrative frame», but in fact it perfectly sums up the sense of the plot and the disenchanting vision of the stage. Moreover, the scene was not part of the script and was introduced by the director during the work with the actors.<sup>21</sup>

The model of *All About Eve* has probably influenced these films on theatre. The originality of Mankiewicz’s film is not to be seen only in this recursivity: it consists in the well-made combination of the narrative pattern with the manipulation of the structure, that is the specific syntax of cinema. In the last part of the film, the narrative flow lets prevail a more introspective view. Eva has renounced to go to

<sup>18</sup> The film is inspired to the life of Charles Zidler, the glorious founder of Moulin Rouge.

<sup>19</sup> «Ma le soubrette non esistono! – Ma come non esistono? – Esistono quattro piume, due gambe, quattro mosse e due strilli. Esiste chi le fabbrica».

<sup>20</sup> The original story is by Federico Fellini, while the direction has been claimed by Alberto Lattuada. The script is the result of a collective writing, but the role played by Fellini in the transposition from text to film has been predominant: see L. Boledi, *Block-notes di un autore. Alberto Lattuada e la sceneggiatura di Luci del varietà*, in *Luci del varietà. Pagine scelte*, eds. L. Boledi and R. De Berti, Il Castoro, Milano 1999, pp. 62-92.

<sup>21</sup> However in the photo-strip story version of the film a more reassuring ending was adopted, suited to the popular culture: R. De Berti, *Dal film al fotoromanzo*, in *Luci del varietà etc.*, cit., pp. 53-61, p. 58. The script has been published by A. Cattini, Mantova 1994.

the feast in her honour to enjoy her triumph alone, letting her mask finally drop.<sup>22</sup> And just in this moment she becomes vulnerable, victim of others' representations, just as it had happened to Margo. As a recurring scheme in Mankiewicz's films, the climax of success corresponds to the most dangerous moment of weakness.<sup>23</sup> *All About Eve* shows the recursivity of a mechanism which engulfs the individual just in the moment it seems to turn him into an idol or a lasting monument. And time is the key element of this process. The allusion to the sense of vacuity after attaining one's goal made by Eve in the ceremony hall recalls the sentence of another Eve, the protagonist of *Morning Glory*, who had whispered with lapidary melancholy: «success is so empty». The main topic in *All About Eve* is duplicity and deceitfulness, with an overturning of *Limelight*'s easy association beauty-youth-heartedness. The entire story is based on the gap between reality and appearance, terms traditionally related to theatre. The film's most evident theme, aging and generational turnover, is played within a context in which the professional lines of business are virtually linked to personal fulfilment (Margo seeks, for instance, a sort of compensation to her loss of the role in Lloyd's play with the marriage with Bill, renouncing to her power of charming a multitude to be content with a most common role of wife). This implies a continuous interpolation of signs between the personal and professional sphere. In a film clearly inspired by the masterpiece of Mankiewicz, *Forever Female* (1953) by Irving Rapper, the actress induces the playwright to change the age of the leading character in order to be more fitted to the role. But finally she has to give up her secret resistance against time leaving the protagonist role to a younger actress and interpreting that of the mother. The line of business system, derived from XIX century theatre organization, is employed as a sort of mirror pointing to the metaphor of life as a stage.

Irving Rapper emphasizes and simplifies the theme of aging, which is unquestionably present in Mankiewicz's film (even the pièce acted by Margo at the beginning, *Aged in Wood*, ironically alludes to it). In *All About Eve*, however, the topic is mingled with implications who invest the structure of the plot and the manipulation of time made by the editing. Let's analyse more in detail the intertwining of these two levels. In the film of Mankiewicz, the cruel mechanisms governing the theatre milieu do not simply originate from the laws of nature, as in Chaplin's film. In *All About Eve* the linearity of advancing time goes within the concept of circularity as a condemnation to repetition. This is not only for the open ending, which casts a light of exemplarity on the story, but also for the film structure, leading the spectator along the paths of memory, with an immersion in the past from which he will finally re-emerge, only to discover the cyclic nature of theatre success.

<sup>22</sup> Mankiewicz explains her indifference as a sort of depression *post premium*: G. Carey, *More About All About Eve* (1972), Bantam Books, New York 1974, p. 28. Moreover, just in the period he was writing the film script, Mankiewicz himself experienced the ephemeral nature of such gratifications: K.L. Geist, *Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz*, Charles Scribner's Sons, New York 1978, p. 167.

<sup>23</sup> The fall down of a powerful character because of an usurper's action, later overthrown in turn for a sort of nemesis, is a recurring plot in the scripts by Mankiewicz.

The most striking feature is however the manipulation of diegesis. Telling the story through a long flashback introduced by three different voices, Mankiewicz employs subjectivity to play with time. In *The Barefoot Contess* (1954) he implements this procedure to the extreme, making begin the second flashback at a moment preceding the end of the first one.<sup>24</sup> The relativity of points of view is thus accompanied by a re-definition of the natural flowing of time. But in my opinion the most original choice is the convergence of this remodelling of the structure with the content, which can be seen in *All About Eve*. Here the turning point of immersion in the past is placed at a particular moment of the film by means of a special effect, frame freeze. This is employed in two specular moments, which mark the transition from present to past through the flashback. The freezing of the frame is thus used as a sign through which the audience is introduced into the long flashback and then led back to the present. The photogram shows the company oldest actor handing over the award to Eve, marking the generational turnover. The thematic content, that is the old actor's rhetoric discourse alluding to aging and to the new generations, converge with the elaboration of time in the diegetic structure of the film. This is stressed by the artificial suspension of time made by the freeze, an exception to the illusion particularly meaningful if we consider Mankiewicz's persuasion that films require an invisible editing.<sup>25</sup> The visual language meets the common topic of generation gap in a discourse which involves the conception of theatre itself.

Unavoidable from the existential point of view, time can be manipulated by art – as is evident also in Mankiewicz's *The Honey Pot* (1967), where life is conceived as a stage where everybody tries to represent his own script, but where time finally upsets all the plans.<sup>26</sup> In this context, theatricality is not only a mirror revealing the useless struggle against time, but also a static model, doomed to clash against reality. An extreme example of this interpretation of theatre and theatricality could be found in a rather obscure and even unappealing film, *O' thiasos* (1975) by Anghelopoulos, showing the familiar saga of a shabby Greek troupe in the years from 1939 to 1952. The story takes place out of a linear sequence of time: political events are intertwined to the mythical dimension of the family tragedy, inspired to Oreste's myth, but not in a diachronic order, so that the spectator finds himself shifted from one historical period to another.

Within this sort of epic narration strongly connotated from an ideological point of view, theatre is seen as an art of the past, based on the dull repetition of an edulcorated play, far from reality and continually interrupted by violent events – that is by history. The bloody family revenge and theatre can be ascribed to a mythical and circular dimension, in which time is uselessly revolving. Apparently far from histo-

<sup>24</sup> Cfr. M. Turim, *Flashbacks in Film. Memory & History*, Routledge, Chapman and Hall, New York-London 1989, p. 138.

<sup>25</sup> J.L. Mankiewicz, quoted in E. Martini, *Il cinema a più dimensioni*, in F. La Polla (ed.), *L'insospettabile Joseph Leo Mankiewicz*, XLIV Mostra internazionale del cinema, Venezia 29 agosto-9 settembre 1987, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1987, pp. 49-59, p. 54.

<sup>26</sup> Inspired to Ben Jonson's *Volpone*, the film tells the story of a ruined aristocrat who pretends to be dying, with the complicity of a servant, and summons his past lovers in order to get money out of them.

ry, the actors are nevertheless absorbed by it and can react with their unique resource, which is also a limit: repetition. After Oreste's death, a new young actor is appointed in the rear stage by Electra (who names him Oreste) and in the ending a new troupe arrives at the village station, in a scene perfectly specular to the film first frame.

*O' thiasos* has been interpreted as an optimistic film, where the analogy between stage and history implies the final victory of the revolution over tyranny, in spite of the lost of individuals (during the funeral of Oreste, killed as he fights to affirm his ideals, actors applaud as congratulating with a performer who has well accomplished his role).<sup>27</sup> But Anghelopoulos's ideologic and marxist vision does not explain the gloomy idea of theatre as an art only capable of a dull resistance to change. Despite the political engagement of some of the actors, most of them remain indifferent or incapable to understand what's going on around them. They are as dull and obtuse as rolling stones on the slope of history (which is in fact a tragedy). They survive by chance, often unaware of the situations in which they are involved. While chanting and marching up through the hills in order to reach other villages to offer their performance, they abruptly come across a hanged man: the ever rising vitality of the little bloody group cannot elude the violence of history, interrupting the mythical circularity of nomadism, a sort of vain going around also evoked by the film structure. Quite differently from what happens in *To Be or Not To Be*, theatre reveals his dullness and incapacity as an instrument of concrete action, since it is a static art, characterized by an ever rising but senseless energy, just like the never-ending cycle of life and death governing our existences. Which is in fact the same cycle that in other films the actors desperately try to stop, pursuing the illusion of living forever as in the myth.

<sup>27</sup> M. Ciment e H. Tierchant, *Théo Angelopoulos*, Edilig, Paris 1989, p. 43. Other scholars have pointed out the fact that the Christian and marxist conceptions tend to exclude the idea of tragedy: the former for the waiting of a reward beyond this world, the latter because the individual death can be a means of collective rescue : G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Knopf, New York 1961. On the film see also Th. Anghelopoulos, "A Journey through Greek Landscape and History: The Travelling Players" (1974), in *Interviews*, ed. D. Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001.