

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

30, Annale 2021



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

n. 30 – 2021

Direzione: Marco De Marinis e Gerardo Guccini

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Contatti online rivista: cultureteatrali.dar.unibo.it - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:

VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820

claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

ISSN: 1825-8220

© 2021 by VoLo publisher srl

via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873

Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: xxx, di xxxx, anno xxx.

Foto di xxx.

ISBN: 978-88-98811-63-2

Finito di stampare nel mese di xxx 2021 presso xxx.

SOMMARIO

SCENA ANFIBIA E PRATICHE COREOGRAFICHE DEL PRESENTE

a cura di Fabio Acca

- 9 Fabio Acca
Introduzione
- 16 Alessandro Pontremoli
La danza del nuovo millennio fra dissenso e partecipazione
- 35 Susanne Franco
Trio A di Yvonne Rainer (1966-68). Storia, memoria e trasmissione di un'opera coreografica
- 57 Rossella Mazzaglia
«Ci sono cose che nessuno vedrebbe...».
Excursus nelle figur-azioni coreografiche di Alessandro Sciarroni
- 75 Paolo Ruffini
Excelsior, uno spettacolo capovolto. La danza decoloniale di Salvo Lombardo
- 92 Emanuele Giannasca
Nuovi discorsi e nuovi approcci della critica di danza italiana tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento
- 107 Lorenzo Donati
Danza e critica da Zero a Venti

A SCUOLA DI TEATRO (E DI VITA) CON GIULIANO SCABIA

a cura di Laura Budriesi

- 125 Massimo Marino (*Pentecoste. Per G^o S^o*), Paola Quarenghi (*Ricordo di un maestro bambino*), Bruno Tognolini (*Drammaturgia della città nemica. Ricordi di Giuliano Scabia, il mio primo maestro*), Franco Acquaviva (*Tra presenza e sparizioni: Giuliano nel mio teatro delle selve*), Tommaso Correale Santacroce (*Il mio migliore maestro*), Gianfranco Anzini (*Nel bosco bolognese*), Elena Guerrini (*Giuliano Scabia l'in-sognante. Il teatro, il Paradiso e il bosco nell'aula dell'Università. Non lezioni ma rivoluzioni*), Francesca Gasparini (*L'agitatore di sogni*), Teatrino Giullare (*Germoglio*), Laura Budriesi (*Abbiamo fatto il Paradiso in un'aula dell'Università*)

PER GIGI DALL'AGLIO (1943-2020)

a cura di Roberta Gandolfi

- 159 Roberta Gandolfi
Nozze d'oro con il teatro: Gigi Dall'Aglio e una diversa memoria della scena italiana
- 166 *Gigi Dall'Aglio si racconta*
a cura di Roberta Gandolfi e Giada Andrea Rusciano

STUDI

- 195 Marco De Marinis
«È questo il ritmo che voglio»: Beckett regista
- 216 Angelo Romagnoli
Quel copione di Beckett. Temi e problemi di una traduzione italiana dei Theatrical Notebooks of Samuel Beckett
- 234 Katia Trifirò
«Quello che conta è che non sia un teatro stupido». Wilcock critico teatrale per «Sipario» (1967-1969)
- 254 Daniela Palmeri
I corpi "eccentrici" di Emma Dante. Un'analisi della figura femminile nella trilogia Carnezzeria
- 269 Lorenzo Mucci
Alle origini della rappresentazione: dal Cricot2 di Tadeusz Kantor al teatro di interazioni sociali del Teatro Alkaest
- 283 Abstract

Questo numero conclude il ciclo accademico della nostra rivista. Col mio pensionamento, e con la decisione presa dal Dipartimento delle Arti di non finanziare più le riviste cartacee, ci siamo venuti a trovare nell'impossibilità di proseguire oltre. Credo, senza false modestie, che «Culture Teatrali», in questi ventidue anni di esistenza, abbia tenuto fede, nella misura del possibile, alle ambizioni e agli impegni prospettati nell'Editoriale del primo numero. È stata la palestra di una generazione di studiosi, che su queste pagine hanno fatto spesso le loro prime prove; ha cercato di stare costantemente in contatto ravvicinato con gli artisti più interessanti nell'area del nuovo teatro; e, infine, ha sempre allargato lo sguardo fuori d'Italia, dandosi una dimensione internazionale ben prima che questa diventasse una specie di obbligo ministeriale, con tutti gli equivoci del caso. Molto presto alla rivista cartacea si è affiancato un sito online, con funzioni non di duplicazione ma di complementarità. Se «Culture Teatrali» ha continuato a uscire con regolarità, prima semestralmente e poi come annale, senza mai mancare al suo impegno con la qualità e l'originalità scientifiche, lo si deve soprattutto a un folto gruppo di giovani che mi hanno via via affiancato e ai quali va il mio doveroso ringraziamento. Sono grato anche al collega Gerardo Guccini per aver integrato la direzione degli ultimi due numeri. Un pensiero riconoscente, infine, agli editori: da Giacomo Martini (Quaderni del Battello Ebbro), con il quale iniziò l'avventura, a Vittorio Giudici della Casa Usher, con il quale essa si conclude. Ma chissà, forse si tratta solo di un arrivederci.

Marco De Marinis

**SCENA ANFIBIA E PRATICHE
COREOGRAFICHE DEL PRESENTE**

a cura di Fabio Acca

Fabio Acca

INTRODUZIONE

Tra i tentativi del nostro tempo di interrogare le pieghe della contemporaneità, il testo della lezione inaugurale del corso di Filosofia Teoretica che Giorgio Agamben tenne presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia tra il 2006 e il 2007 è stato certamente uno dei più incisivi, autorevoli e, in qualche misura, popolari¹. Ancor di più, poi, se questo accade, come nel suddetto caso, in prossimità di un decisivo snodo simbolico come il declinare di un secolo, il Novecento, e il contestuale imbocco di un nuovo millennio.

La problematizzazione proposta da Agamben riguarda la messa in tensione di tre nozioni: quella di “contemporaneità”, quella di “attualità” e quella di “presente”. «Che cos'è il contemporaneo?, si chiede il filosofo. O anche, e meglio, “chi è” contemporaneo? «Contemporaneo – secondo Agamben – è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo²». Si tratta di un «appuntamento segreto fra l'arcaico e il moderno», per il quale «l'avanguardia, che si è smarrita nel tempo, insegue il primitivo e l'arcaico [...] per essere contemporanei non solo del nostro tempo e dell'ora, ma anche delle sue figure nei testi e nei documenti del passato»³. In una parola: il contemporaneo è “l'inattuale”. Ovvero a dire che è autenticamente contemporaneo chi non coincide del tutto con il proprio tempo, non vi è conforme, né si adegua alle sue pretese, o *trend*, ed è perciò, in questo senso, inattuale. Ma proprio per questo, attraverso tale scarto e paradossale, anacronistica torsione, è capace più degli altri di coglierne il senso e le contraddizioni.

Nell'immaginare la sezione monografica di questo numero di «Culture Teatrali» dedicato alle intersezioni – appunto contemporanee – tra pratiche sceniche e pulsioni del coreografico, le riflessioni agambeniane hanno costituito per chi scrive e ne ha curato l'ideazione una suggestione potente. E hanno suggerito l'aggiornamento di alcuni modelli e strumenti critici applicati alla scena coreutica italiana, evitando sia i facili sensazionalismi dell'innovazione effimera, sia la glorificazione acritica della tradizione. Piuttosto la disponibilità ad accogliere il dispositivo storico e la sua ricorrente vocazione “avanguardista”, che dagli inizi del Novecento, fino alla declinazione possibile dei “post” – dal postmoderno al postdrammatico e oltre – hanno portato spesso la comunità della danza a confrontarsi con gli sfrangiamenti disciplinari, con tutto ciò che di “anfibo” comporta la catalizzazione del performativo nel coreografico. Il concetto stesso di “danza” tende così a dilatarsi e a farsi sempre più inclusivo, approdo ancora artistico ed estetico, ma che si confronta con una “pratica”, cioè con una concatenazione di azioni che vede inscritta dentro di sé, fusa nella ricerca di una

¹ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, Nottetempo, 2008.

² Ivi, p. 15.

³ Ivi, p. 21, p. 22, p. 25.

scrittura corporea, la spinta trasformativa che conduce l'esperienza individuale verso i valori condivisi della partecipazione politica e sociale. Un "fare" processuale capace di interpretare l'atto artistico anche come confronto sulle politiche del territorio, percependo il pubblico in una chiave antropologica, non anonima ma partecipativa, di lavoro formativo e di accompagnamento, di relazione aperta e di scambio, in contrapposizione a un modello tarato su una dimensione di intrattenimento.

Rispetto a questo tema, in relazione alla questione del tempo presente e della sua complessità, pensiamo, per esempio, a quanto la danza è entrata negli ultimi due anni nelle narrazioni che riguardano il discorso pandemico e l'emergenza ad esso associata. Nel subire più di altre discipline artistiche le restrizioni aggregative dettate da aggressivi protocolli di sicurezza, essa si è fatta metafora di quel tessuto capillare di rapporti di prossimità che regolano le relazioni degli individui, soprattutto nei luoghi urbani⁴. Così immediata nella percezione collettiva tanto da assumere alle volte anche il carattere di una inaspettata funzione antagonista: nell'invasione a mo' di flash mob e in maniera plasticamente comunicativa i luoghi del consumo distanziato; oppure nella più rarefatta sperimentazione di artisti come Cristina "Kristal" Rizzo, che con le sue *Danze clandestine* realizzate nel 2020 in pieno *lockdown* andava a punteggiare l'irrinunciabile desiderio di ricucire nel contesto urbano il rapporto con uno spazio dell'esistente che potremmo definire "solido", in contrapposizione all'*escalation* dei rapporti immateriali mediati dalle tecnologie in virtù del distanziamento fisico e sociale⁵.

Insomma, l'immagine di un mondo "senza danza"⁶ consegnataci dall'esperienza pandemica non dovrebbe essere considerata l'esito di un esperimento finzionale che ci proietta in un futuro distopico, ma la condizione – ahimè realissima – di cui ancora oggi continuiamo a fare in qualche misura conoscenza. E questo ci parla anche di quanto la danza sia oggi in grado di uscire da un suo presunto specialismo e di generare domande sul reale, fino a svelare, nello specifico pandemico, quanto ci sia in gioco che oltrepassa la questione meramente sanitaria per divenire più ampiamente culturale.

Allora, con un ribaltamento neanche troppo audace, potremmo parlare, in questo nostro presente, di una danza "senza mondo"? Sì, se intendiamo la coreografia come un universo dell'estetico che esiste, e resiste, *malgrado* il mondo. Ovverosia tutte

⁴ Chi scrive ha affrontato questi temi, qui arricchiti, in occasione della tavola rotonda *Danza urbana: sguardi / spazi / prospettive future*, a cura di M. Carosi e R. Ruggeri, nell'ambito della 25ª edizione del Festival Danza Urbana (3 settembre 2021, Auditorium Enzo Biagi, Bologna), con anche interventi di M. Carosi, R. Giambone, G. Ginocchini, G. Manzella, M. Trimarchi, L. Valente, A. Zangari.

⁵ Di questa produzione "clandestina" ha parlato la stessa Rizzo il 6 luglio 2021 in occasione del suo dialogo in streaming con chi scrive, nell'ambito del progetto *In prospettiva - Dialoghi sul teatro: Corpo-Mondo*, a cura di R. Mazzaglia, promosso dal Dipartimento delle Arti - Università di Bologna in collaborazione con ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione, <https://youtu.be/K6I9ADb9fag> (ultima consultazione: 1 settembre 2021).

⁶ Cfr. R. Paccosi, *Un mondo senza Danza. Glossario filosofico-poetico al tempo della covideologia*, Livorno, Crowbooks, 2021. Il volume, al di là delle discutibili prese di posizione dell'autore sugli aspetti politici della pandemia, coglie nell'esperienza collettiva della danza una significativa forza politica e rivoluzionaria.

quelle forme di scrittura corporea che negano un approccio, appunto, “culturale”⁷, vissute da chi a diverso livello ne fa esperienza come un’arte tarata su competenze esclusive, non disponibile alla dimensione diffusa della conoscenza come pratica della percezione e dell’incorporamento:

La danza è un’arte quando produce opere, che si configurano come una particolare messa in forma dell’esperienza. [...] Un coreografo iscrive infatti sul corpo dell’interprete la sua azione artistica per renderla sociale e condivisibile, affidandola a un supporto memoriale (il corpo appunto) che non solo porterà sulla scena tale iscrizione, ma ne diverrà un archivio vivente⁸.

In queste parole di Alessandro Pontremoli, che non a caso apre la sezione monografica, riecheggiano alcuni temi chiave dei contributi raccolti: la messa in discussione del paradigma estetico della danza e il suo sempre più cogente carattere relazionale e partecipativo; e ancora le questioni della memoria, dell’archivio e dei principi di decolonizzazione che anche l’universo della danza sta mettendo in atto per consentire un approccio (auto)critico sensibile ai corpi che gli artisti scelgono di portare all’attenzione dello sguardo pubblico⁹. Non più danzatori, performers o interpreti, tantomeno “ballerini”, quanto *movers*: corpi e individui in movimento, in azione, non necessariamente orientati o formati a una tecnica immediatamente riconducibile all’alveo della danza¹⁰, piuttosto protagonisti di una possibilità sempre diversa e originale di presidio politico della presenza.

La danza del *presente* è dunque anche danza della *presenza*. Soprattutto da parte degli artisti – ancora una volta – “anfibi”, appartenenti a quella che negli ultimi anni si è contribuito a definire “del terzo paesaggio” e che Pontremoli ben descrive nelle pagine qui a sua firma. Si tratta di nomi alle volte noti e insigniti di premi importanti, come Alessandro Sciarroni, che nel 2018 si è aggiudicato il Leone D’Oro alla Carriera alla Biennale Danza di Venezia, e la cui vicenda artistica viene qui ricostruita con grazia teorica da Rossella Mazzaglia. Oppure Salvo Lombardo, autore più di nicchia ma altrettanto incisivo, qui trattato da Paolo Ruffini. E tanti altri nomi potremmo aggiungere, e si aggiungono di fatto nelle pagine che seguono, a definire una possibile scena di riferimento transgenerazionale.

Quello che però va sottolineato è l’anomalia costante che caratterizza molti di loro, quasi la danza, per riprendere un concetto proprio di Sciarroni, costituisca un

⁷ La prospettiva culturale in danza è attualmente oggetto di vivace confronto tra studiosi: «Si corre, infatti, il rischio che la riflessione sull’arte della danza di oggi (come quella di ieri, per effetto retroattivo) venga assorbita dalle analisi culturologiche, socio-mediologiche o altrimenti ideologizzate, a discapito di quelle di pertinenza più specifica come l’analisi estetica e storica dello spettacolo dal vivo»; V. Di Bernardi, *L’opera coreografica e i suoi processi creativi. Alcune note*, in «Biblioteca Teatrale», luglio-dicembre 2020, n. 134, p. 26.

⁸ A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018, pp. 91-92.

⁹ Sul tema della decolonizzazione in campo artistico cfr. il recente G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

¹⁰ Cfr. M. Quinlan, *Training Neoliberal Dances. Metatechniques and Marketability*, in B. Gronau e S. Huschka (a cura di), *Energy and Forces as Aesthetic Interventions Politics of Bodily Scenarios*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019, p. 138.

fatale luogo d'adozione, più che il territorio immediato e naturale della propria formazione artistica. Ed è su questo aspetto che in Italia, sia Sciarroni che Lombardo, hanno ricevuto giudizi piuttosto severi da parte di coloro che tendono a riconoscersi in una critica teologica della danza¹¹.

Tutto ciò, in realtà, andrebbe iscritto in un rischio culturale. In termini artistici è rischioso quanto infrange le convenzioni. Per esempio, quando i criteri di “danza” e “coreografia” non corrispondono a quelli che solitamente si applicano nei contesti produttivi e distributivi dei luoghi istituzionali dedicati alla danza. Nelle creazioni del “terzo paesaggio”, un paesaggio senza regole fisse, è difficile, quando non proprio impossibile, individuare una cornice rappresentativa o una meccanica produzione di senso. Gli elementi visivi non illustrano alcunché e tantomeno una polarità narrativa. Inoltre vengono cancellati i confini disciplinari tra danza, teatro, performance, installazione. Questa scena, poi, nasce spesso con una natura progettuale liquida che non necessariamente si fissa nel *continuum* di un artista, mescolando personalità provenienti da diversi ambiti disciplinari, orientati magari solo temporaneamente alla definizione di un progetto comune. Si tratta, dunque, di un lavoro sperimentale e di ricerca, che consiste nella concertazione di connessioni e intrecci tra metodologie, istituzioni, enti, strutture e persone. I teatri e i luoghi convenzionali adibiti allo spettacolo sono spesso inadatti a intercettare questo tipo di proposte, perché chi lavora in tali ambiti, a partire dai direttori artistici, benché alle volte animati da una volontà di sperimentazione, sono troppo condizionati da convenzioni, aspettative di un pubblico abituato a quelle convenzioni, da pressioni politiche, nonché da una gestione burocratica e amministrativa poco flessibile, e non ultimo da una tradizione di riferimento, più o meno statica e più o meno disponibile alla trasformazione. Inoltre, in tempi di crisi economica del settore dello spettacolo dal vivo, il sostegno a lungo termine del rischio di scelte quasi solamente motivate da una ricerca artistica è considerata una politica difficilmente sostenibile sul piano economico.

Tali percorsi progettuali, nel frequentare per lo più gli interstizi lasciati liberi da chi attende e produce la danza nelle forme date dello spettacolo, grazie anche a curatori e operatori coraggiosi, trovano invece spesso nei festival di ricerca¹², negli spazi urbani e nei luoghi non dedicati al patto sociale della rappresentazione il proprio campo ideale di azione. Oppure, quando comportano l'utilizzo di spazi espressamente dedicati allo spettacolo e alla rappresentazione, tendono a indebolirne la funzione attraverso un uso strategico delle relazioni con lo spettatore e una scrittura consapevolmente critica del corpo.

¹¹ Cfr. per esempio M. Guatterini, *In assenza del reale. Il desiderio di non essere qui*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, atti del convegno (Bologna, 28-30 marzo 2019), Macerata, Ephemeria, 2020, pp. 141 sgg.; S. Poletti, *Oriente Occidente: la danza italiana tra concettismi e svagatezza*, in «Delteatro.it», 10 settembre 2018, <http://delteatro.it/2018/09/10/oriente-occidente-la-danza-italiana-tra-concettismi-e-svagatezza/> (ultima consultazione: 1 settembre 2021).

¹² Cfr. F. Acca, *Festival, antenne del contemporaneo. Una giornata di riflessione tra studiosi e operatori della danza in Italia*, in «Mimesis Journal», vol. 8, p. 89-101, 2019.

In ogni caso, per entrambe le polarità, ci troviamo nuovamente a ridosso di un richiamo al contemporaneo secondo l'accezione agambeniana, cioè in un tempo in cui l'urgenza del presente si confronta con le *Pathosformeln* del passato.

La cosiddetta "danza urbana", infatti, affonda le proprie radici nel profondo Novecento, nella nascita del cinema sonoro e della *street dance*¹³, che portano la danza fuori dai palcoscenici, fuori dalle *ballroom*, all'interno della vita quotidiana e tra le strade delle città. Allo stesso tempo, la città tende a riconcettualizzare l'idea stessa di danza, facendola esplodere, come è avvenuto negli ultimi anni, nel paesaggio, cioè in quella condizione policentrica e diffusamente relazionale che la città comporta. Sia per gli osservatori che per gli artisti, la città è oggi dunque lo spazio ideale in cui assumere una prospettiva "laterale" di sguardo e di processo, che significa porre l'accento su progetti, identità artistiche e modalità di creazione e produzione che coincidono solo parzialmente, o in maniera accidentale, con la dimensione convenzionale dello spettacolo. Semmai si realizzano in percorsi di incontro tra artisti e comunità che trascendono la presentazione di un oggetto coreografico schematicamente organizzato nelle forme dell'evento. Riprendendo liberamente la formula proposta dal Bourriaud dell'*Estetica relazionale* citata da Pontremoli nel suo saggio¹⁴, potremmo dire che danzare nel paesaggio significa sperimentare modalità dell'abitare; significa accogliere una durata collettiva che induce al progressivo sgretolamento della nozione di spettatore, per diventare l'applicazione di una forma di cittadinanza attiva. Danza, quindi, nell'accezione di arte pubblica che convoca e muove corpi non omogeneamente formati o avvertiti, facendoli però interagire in una condizione di cittadinanza allargata, in uno spazio politico. In questo senso la danza può essere ora più che mai in avanguardia, nel momento in cui viene calata nella cultura della prossimità che la città comporta. Non solo nelle piazze e nei centri storici facilmente accessibili, ma anche e soprattutto nei luoghi di confine, in quelle faglie "di nessuno e di tutti" in cui è possibile inventare inedite forme di "accampamento"¹⁵.

Di questo riverbero urbano si nutrono le creazioni coreografiche del presente che, come accennavamo poc'anzi, non rinunciano al palcoscenico, o agli spazi deputati allo spettacolo, siano essi teatri, musei o luoghi alternativi che comunque hanno introiettato in maniera ormai abbastanza prevedibile la possibilità di accogliere eventi di carattere spettacolare. Qui si consuma ancora una volta, e per certi versi in maniera ancor più interessante, la tensione "anfibia" e "terza" del contemporaneo in danza,

¹³ Cfr. B. Genné, "Dancin' in the street": *street dancing on film and video from Fred Astaire to Michael Jackson*, in A. Carter (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, Londra-New York, Routledge, 2013, pp. 132-142.

¹⁴ *Infra*, p. 27.

¹⁵ Come fenomeni esemplari ed estremi di questo discorso, oltre al *W-project* e alla *Piattaforma della danza balinese* ricordati da Pontremoli e Donati negli articoli qui proposti, citerei anche i più recenti progetti *Le Stagioni Invisibili – Ciclo Coreografico Infinito*, della Compagnia Le Supplici di Fabrizio Favale, che dal 2018 produce quattro performance annuali in occasione del passaggio delle quattro stagioni (Primavera, Estate, Autunno, Inverno), presentate in luoghi extraurbani e in spazi naturali, agricoli o industriali; e l'edizione 2021 di Live Arts Week, a cura di Xing, insediata a Bologna in campo aperto e senza infrastrutture, lungo le sponde del fiume Reno, utilizzando come location i canneti, i prati e la macchia suburbana.

laddove gli artisti si pongono in ideale ascolto con le matrici più “indisciplinate” del “post”: il “postmoderno” e il “postdrammatico”. Da un lato assecondando in modo anche inconsapevole l’onda lunga e mai sopita della *post-modern dance*, sia storica che di sponda: una linea che accoglie e rilancia a partire dagli anni Novanta una sensibilità fatta anche di radicalismi concettuali e fughe nel performativo. Dall’altro, elaborando quanto di meno teatralmente orientato è emerso tra gli anni Novanta e gli anni Zero dalla speculazione postdrammatica¹⁶.

È proprio nella direzione di una quanto mai opportuna riattivazione delle matrici della *post-modern dance* che si colloca il contributo di Susanne Franco qui presentato, dedicato a *Trio A* di Yvonne Rainer. Un’opera realizzata dalla coreografa statunitense nel 1965, diventata negli anni successivi e fino ai giorni nostri, grazie a un processo atlantico di memoria molto stratificato che l’autrice ricostruisce con grande dovizia storica, una imprescindibile occasione di confronto estetico e teorico per l’universo della danza contemporanea, per certi versi una sorta di atto dovuto. Parallelamente, nell’approfondire le relazioni non museificanti che il presente intrattiene con il passato, *Trio A* diviene per Franco anche occasione di indagine su un fenomeno, il *reenactment*, sempre più ricorrente nell’ambito dell’attuale produzione coreografica italiana e internazionale¹⁷.

Non sarà difficile per il lettore scorgere in quello che si può definire il “canone” raineriano alcuni attributi spesso ancora ricorrenti nelle creazioni delle ultime generazioni di coreografi con una spiccata vocazione alla ricerca: in particolare, l’apparente casualità e ordinarietà di movimento dei danzatori, che andava a reinventare soluzioni cinetiche tratte – ancora – dall’osservazione di un contesto urbano; oppure la proposta di una relazione “dis-ordinata” con lo spettatore, che oggi chiameremmo post-affettiva, in cui il danzatore/performer decolonizza i rapporti di seduzione emotiva e visiva, di “customizzazione” del tempo, fino alla definizione di quel confine straordinariamente ambiguo in cui il corpo diviene al contempo soggetto individuale e oggetto rappresentato.

Anche la sopra accennata nozione di postdrammatico fa evidentemente i conti con qualcosa che riguarda il superamento della modernità, ponendosi in continuità con quanto stiamo qui cercando di mettere a fuoco. Nel “dramma” confluiscono le nozioni unitarie di regia, di narrazione, di rappresentazione, oggi più che mai intorpidite dalle creste più avanzate dei linguaggi scenici. E se il postdrammatico si contrappone al “teatro teatrale”, in modo analogo la “postdanza” (o “non-danza”, con tutte le implicazioni “anfibe” e “terze”) si contrappone alla “danza danzata”¹⁸.

Dal punto di vista delle estetiche in gioco, tale scena coreutica condivide col postdrammatico diverse caratteristiche. A cominciare da una catalizzazione dei segni

¹⁶ Cfr. in particolare H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999).

¹⁷ Per l’Italia, cfr. E. Cervellati, *Tra canone e archivio vivente: rifare la “nuova danza italiana”*, in G. Guccini e A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, Bologna, AlmaDL, 2018, pp. 360-373.

¹⁸ Rispetto alla dialettica movimento-immobilità, cfr. il recente volume di S. Tomassini, *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*, Milano, Scalpendi, 2021.

intorno a informazioni che per lo più riguardano una dimensione esperienziale e percettiva all'interno di una cornice performativa concettuale anche "debole" (nell'accezione di Vattimo e Rovatti¹⁹), da non confondere con l'afasia, regolata da una drammaturgia delle intensità²⁰. Così questi fenomeni evitano, quando non proprio negano, la sintesi, alimentando piuttosto la decostruzione e la frammentazione dell'esperienza, che non si dà mai come unitaria. A ciò può associarsi una inclinazione paradossalmente "realistica", anti-rappresentativa e anti-mimetica, mirata a un arricchimento basato sulla sollecitazione diretta e interpersonale di chi vi partecipa.

Avviandoci alla conclusione, senza addentrarci in questa sede in maggiori dettagli di affinità e corrispondenze con il passato, è comunque utile ricordare come gli esperimenti che animano la scena "anfibia" e la danza del "terzo paesaggio" costituiscano soprattutto una via empirica all'arte che, come nella scienza, chiede di essere indulgenti e pazienti, perché si basa sugli insuccessi, sugli errori, sulle giravolte senza appoggio. È – per citare Lehmann – un universo scenico «della cattiva strada», in cui «le innovazioni non devono essere plausibili fin dal primo colpo» e «i suoi risultati possono restare al di sotto delle aspettative»²¹, con un potenziale di innovazione inizialmente limitato ma da cogliere in una proiezione di medio e lungo periodo.

Ci vuole, perciò, audacia e capacità di visione nel sostenere posizioni che immediatamente possono rivelarsi scomode. Per questo ci è sembrato utile intraprendere con questo progetto di studio una linea di ricostruzione storiografica che, sebbene lontana dall'essere esaustiva, potesse tuttavia cominciare a fare luce in maniera sistematica, in Italia, su quella importante comunità di intellettuali che con i loro interventi e le loro posture critiche hanno contribuito, e tuttora contribuiscono, a definire un orizzonte non scontato del contemporaneo. Di questo trattano i contributi di Emanuela Giannasca e Lorenzo Donati che chiudono la sezione monografica, dedicati rispettivamente alla fase pionieristica della nascita in Italia, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, e fino agli anni Novanta, di una critica militante interessata alla Nuova Danza e alla danza d'autore; e a una sorta di impegnativa catalogazione di iniziative che, dall'inizio del nuovo millennio a oggi, definiscono quell'importante e a suo modo ricca costellazione di critici, curatori, operatori e artisti che con le loro pratiche di pensiero promuovono il rinnovamento del panorama della danza e della coreografia italiane.

Al di là della atavica, progressiva perdita di consenso e di relativi spazi di intervento che la critica di danza, così come di teatro, ha subito negli ultimi decenni, ben raccontata dagli autori, ciò che ci sentiamo di sottolineare è come anche le fenomenologie del Nuovo possano comportare in chi le osserva una ciclica sclerotizzazione dello sguardo. La ricostruzione storica serve anche a questo, a metterne in luce le ricorrenze, affinché si depositino nella nostra sempre più fragile memoria.

¹⁹ Cfr. G. Vattimo e P.A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

²⁰ Ci si riferisce, in particolare, alla nozione di intensità proposta da Jean-Luc Nancy rispetto alla questione della rappresentazione come «gioco intensivo della presenza»: cfr. M.E Garcia Sottile e E. Pitozzi (a cura di), *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, in «Culture Teatrali», 2011, n. 21 (*On Presence*, a cura di E. Pitozzi), p. 10.

²¹ H.-T. Lehmann, cit., p. 26.

Alessandro Pontremoli

LA DANZA DEL NUOVO MILLENNIO FRA DISSENSO E PARTECIPAZIONE

L'arte non è che il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costruire la sua vita come una forma di vita: la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista, in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità.

Giorgio Agamben, *Creazione e anarchia*¹

Introduzione

La danza contemporanea italiana del nuovo millennio, in particolare quella che Fabio Acca, sulla scorta di Gilles Clément², ha definito di «terzo paesaggio»³, è un cantiere in continua trasformazione, una realtà complessa e articolata portatrice di un'istanza di superamento di paradigmi obsoleti. Terza in molteplici sensi – dal punto di vista generazionale⁴, rispetto alla prima degli anni Ottanta del Novecento e alla seconda emersa alla metà degli anni Novanta⁵; nonché dal punto di vista della sperimentazione

¹ G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 28.

² G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio. Nuova edizione ampliata*, Macerata, Quodlibet, 2016 (*Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sujet/Objet, 2014).

³ F. Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, Akropolis Libri, 2018, pp. 176-191; cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018, pp. 102-119.

⁴ Scrive al proposito Paolo Ruffini nel saggio *L'ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni nella scena italiana (premessa)*, in «Culture Teatrali», 2015, n. 24 (*La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei): «Gli artisti degli anni Duemila stanno sostanzialmente dentro questa intrusione di senso, collocati fra uno sbilanciamento verso lo "spettacolo" e un'anima performativa, ovvero un interstizio che è anche generazionale, quello della verità del tempo prosimale a uno spettatore che in quelle forme si riconosce, un interstizio che li immortala in quanto giovani e senza passato né futuro a dispetto del fatto, però, come scrive Jacopo Lanteri in apertura di un sequel editoriale (*le Iperscene*), che questo pensiero "secondo cui le generazioni si succedono e non si sovrappongono non solo è fuorviante, ma rischia di diventare assai pericoloso perché impedisce di comprendere che la vita delle generazioni più giovani dipende in gran parte dal destino che viene assegnato loro, non da chi ha già completato il proprio ciclo di vita, ma da chi, proprio oggi, sta decidendo per loro"» (pp. 13-14).

⁵ Cfr. A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, UTET, 2007; D. Levano, *Nuova danza italiana/danza d'autore*, in «Danza e ricerca», 2013, n. 4, pp. 117-162. Disponibile all'indirizzo: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4201/3653> (ultima consulta-

e dell'avvento del nuovo come «terza avanguardia»⁶ – questa ondata di artisti ha dato vita negli ultimi anni a un acceso dibattito sulle forme della danza del presente, definita di volta in volta concettuale, non-danza, post-danza, mettendo in evidenza in maniera sintomatica il problema di qualificare come coreografie quelle performance che contestano e mettono in discussione con la loro fenomenologia le caratteristiche della danza come una disciplina storica dell'arte⁷.

Gli artisti *anfibi*⁸ del terzo paesaggio, fra innesti teatrali, dinamiche proprie della coreografia e portati performativi, si muovono all'interno di un paradigma linguistico complesso e operano nella direzione di un processo di decolonizzazione dell'arte. I modelli teatrali imposti dalla tradizione, già ampiamente messi in discussione dalle avanguardie e dalle neoavanguardie, permangono oggi ambigualmente come riferimenti inestirpabili, recentemente di nuovo sostenuti e caldeggiati da una parte della critica⁹.

Precetti prescrittivi di forma, di contenuto, di opera, di tecnica, di canone, di pubblico, di qualità artistica assoluta, di perfezione esecutiva, di forma fisica del performer, di professionismo, ecc. hanno rinvigorito una retorica della separazione che da un lato consolida il recinto del “sacro”¹⁰ della danza, dall'altro riporta in auge il dispositivo del confronto fra culture dello spettacolo in relazione di subordinazione.

Gli artisti del terzo paesaggio si muovono piuttosto su un terreno politico e si interrogano sulle questioni cruciali dell'alterità e della differenza, che il modello occidentale di arte, teatro, danza e spettacolo tende a escludere, censurare e marginalizzare imponendo lo stereotipo della sua superiorità culturale. In questo senso, dunque, si può parlare della danza del presente come di una *prassi di decolonizzazione* che cercheremo di analizzare tenendo conto di alcune costanti rilevabili all'interno dei prodotti e dei processi di questa generazione di artisti, per coglierne la svolta epocale.

Il paradigma estetico

A partire dagli anni Novanta del Novecento viene messo in discussione radicalmente il legame corpo-movimento con un processo di progressiva democratizzazione della scena. Una generazione di artisti europei, nati negli anni Sessanta e operanti soprattutto negli anni Novanta – fra i quali, in Europa, Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Xavier Le Roy, Vera Mantero, La Ribot; in Italia, Michele Di Stefano e il collettivo Kinkaleri – fa dialogare la danza con l'arte performativa, l'arte visuale e la teoria critica. Ogni certezza

zione: 8 agosto 2020).

⁶S. Mei, *Disambiguazione. Come una premessa*, in «Culture Teatrali», 2015, n. 24 (*La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di Ead.), pp. 7-11.

⁷Cfr. B. Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance*, Ph.D. Thesis, London, Kingstone University, Centre for Research in Modern European Philosophy, 2013, p. 10.

⁸F. Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, cit., p. 183.

⁹Cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., pp. 24-25.

¹⁰Cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995; Id., *Che cos'è un dispositivo*, Milano, Nottetempo, 2006.

su cosa sia danza viene fatta vacillare e il dogma modernista di *danza come movimento* viene portato a un progressivo esaurimento¹¹. Negli ultimi trent'anni la danza ha agito per scardinare le coordinate spazio-temporali dello spettacolo, che pur ampiamente sottoposte ad attacco dai processi artistici e culturali del Novecento, di fatto non sono state rimpiazzate da altre altrettanto adeguate o quantomeno durature.

L'ampia fenomenologia delle *danze esauste* – efficace formula critica coniata da André Lepecki¹² – ha contribuito all'introduzione di nuove categorie, a un cambiamento di paradigma¹³ almeno corrispondente a quello della nuova scena dei mutamenti¹⁴. Illuminante al proposito la proposta del filosofo Jacques Rancière, che suggerisce, per l'arte tutta, la definizione di *atti estetici*, «capaci [...] di far sorgere nuovi modi di sentire e di indurre nuove forme di soggettività politica»¹⁵.

Per Rancière un *regime dell'arte* è una particolare concettualizzazione dell'esperienza estetica e del fare artistico, che matura in una determinata epoca storica senza esaurire in quella la sua portata e senza necessariamente coincidere con essa. Rispetto all'*episteme* di Foucault, che si riferisce alle condizioni di possibilità del sistema del sapere che è in grado di organizzare il pensiero e di governare pratiche e discorsi, il *regime* agisce in modo meno deterministico, in quanto può sopravvivere al tempo e alle condizioni che lo hanno portato a maturazione; può scomparire e riapparire in momenti diversi: «Un regime specifico delle arti [è] un tipo di legame particolare tra modi di produzione delle opere o delle pratiche, forme di visibilità di queste pratiche e modi di concettualizzazione degli uni e delle altre»¹⁶.

Al *regime etico* dell'arte dell'antichità, seguito, alle soglie della modernità, da quello *poetico/rappresentativo*, succede il *regime estetico*:

quel regime che identifica l'arte al singolare e svincola tale arte da ogni regola specifica, da ogni gerarchia dei soggetti, dei generi e delle tecniche. Lo fa riducendo in frantumi la barriera mimetica che differenziava i modi di fare dell'arte dagli altri modi fare e separava le sue regole dell'ordine dalle occupazioni sociali. Esso afferma l'assoluta singolarità dell'arte e al contempo distrugge ogni criterio pragmatico di tale singolarità. Il regime estetico fonda contemporaneamente l'autonomia dell'arte e l'identità delle sue forme con quelle attraverso le quali si forma la vita stessa. [...] Ed è il momento di formazione di un'umanità specifica¹⁷.

¹¹ Cfr. A. Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York-London, Routledge, 2006; R. Burt, *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, New York, Oxford University Press, 2017.

¹² A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., pp. 1-17.

¹³ Cfr. G.W. Bertram, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Milano, Raffaello Cortina, 2017 (*Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2014).

¹⁴ Mutuo questa espressione dal titolo di un testo illuminante di S. Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

¹⁵ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi, 2016 (*Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000), p. 7.

¹⁶ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., pp. 25-26; cfr. Id., *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, a cura di P. Terzi, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017 (*Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011).

¹⁷ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., pp. 31-32.

L'arte partecipa in tal modo alle *partizioni del sensibile*, una compagine di elementi artistici, sociali, politici costantemente in reciproca mediazione e in continua ricomposizione¹⁸. Questo significa che anche i processi e i prodotti artistici contribuiscono a ridefinire spazi e tempi dell'esperienza nella sua totalità, stabilendo gerarchie e modi di visibilità e invisibilità, di dicibilità e indicibilità, di rappresentabilità e irrappresentabilità:

Chiamo partizione (*partage*) del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti. Una partizione del sensibile fissa dunque allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. Questa partizione delle parti e dei posti si fonda su una ripartizione (*partage*) degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione¹⁹.

La prospettiva di Rancière è quella che ci permette di inquadrare con maggior chiarezza la danza contemporanea italiana ed europea (e i discorsi prodotti intorno a essa), che sta andando con evidenza nella direzione di una identificazione prioritaria di azione scenica e azione politica. Gli «atti estetici» di cui parla il filosofo francese riportano le *pratiche artistiche* all'interno di un dispositivo del reale in grado di contribuire, esattamente come tutte le altre pratiche, alla riconfigurazione dell'esperienza umana. Per essere ancora più fedeli al reale occorre quindi arrestarci prima dell'aggettivo "artistiche" e rimanere fermi al concetto di "pratiche" e da qui, da questo ancoraggio minimo ma concreto, ripartire per cercare di nominare di volta in volta, al di là di stereotipi ed etichette, le pratiche che stiamo osservando.

Come appare evidente, la domanda sulla legittimità del compito veritativo dell'arte e di conseguenza sul senso della sua esistenza obbliga a ripensare radicalmente il rapporto fra *poiesis* e *praxis* e a sovvertirne la gerarchia²⁰. L'arte del presente – osserva Giorgio Agamben – appare come un'attività senza opera²¹. Nonostante già nell'antichità fosse chiaro che alcune arti particolari, come la danza e il mimo, non producevano "cose", è solo a partire dal Rinascimento che l'arte non è più concepita come attività che realizza la sua forza produttiva in un'opera, ma come un'attività che ha la sua compiutezza in se stessa e non è diversa da quella del filosofo che conosce e agisce. Il concetto di creazione transita progressivamente dalla sfera teologica alla prassi artistica, rendendo centrale la nozione di "progetto"²². Molte delle fenomenologie e delle prassi dello spettacolo e dell'arte contemporanea agiscono all'interno di un regime "misterico"²³, secondo il quale l'azione artistica viene a configurarsi come un

¹⁸ Cfr P. Terzi, *Introduzione. Modernità e regime estetico dell'arte*, in J. Rancière, *Aisthesis*, cit., p. 9.

¹⁹ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 13.

²⁰ Cfr. P. Montani, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma, Carocci, 2004, pp. 11-35.

²¹ G. Agamben, *Creazione e anarchia*, cit., p. 12.

²² Ivi, p. 19.

²³ Ivi, p. 23.

rito, una performance assoluta efficace nel produrre cambiamento. L'azione stessa è l'opera: *poiesis* e *praxis* sono, in questo caso, sovrapposte, producono una crisi che si manifesta con chiarezza nella scelta di sperimentare, condividendo uno spazio e una condizione comuni, un pezzo di realtà per attivare forme del riconoscimento.

Negli anni Sessanta l'identificazione arte/vita operava una critica radicale nei confronti della mercificazione generalizzata. Nella contemporaneità questa assenza di confini è considerata normale, perché negli artisti esiste una chiara consapevolezza dell'inevitabile coinvolgimento con una qualche forma di mercato. La danza del presente è dunque una danza con esiti aperti, portatrice di una visione politica antagonista e di un'azione di resistenza nei confronti della spettacolarizzazione, per mettere in crisi consolidate modalità di produzione e di ricezione con la proposta di nuove *partizioni del sensibile*.

Si pensi ad esempio a Virgilio Sieni²⁴: con le sue azioni coreografiche di comunità propone nuove economie del corpo, della democrazia, dello sguardo entro processi organizzativi complessi in cui gran parte del costo del lavoro è concepito nei termini di capitale sociale²⁵, cioè come una rete di contributi comunitari in cui "l'opera" è l'azione stessa costruita nella dimensione collettiva, una restituzione basata sul meccanismo del dono e sulla logica dell'assoluta inappropriabilità del reale²⁶.

Si pensi, ancora, ai *ready made* di Alessandro Sciarroni, coi quali l'artista propone nuove percezioni e inesplorate organizzazioni del sensorio portando sulla scena pezzi di mondo: lo *Schubplattler*, ballo tipico bavarese e tirolese eseguito fino allo sfinimento dai danzatori in *FOLK-S Will you still love me tomorrow?* del 2012; la poesia visiva di quattro giocolieri di *clavettes* in jeans e maglietta, che intrecciano le mazze in una partitura rigorosissima dove l'errore è previsto come un evento sciamanico (*UNTITLED_I will be there when you die*, del 2013); una intera partita del gioco del Goalball, disciplina sportiva rivolta a ipovedenti e non vedenti (*Aurora* del 2015, terzo episodio della trilogia *Will you still love me tomorrow?*); e più di recente *Save the last dance for me* (2019), *reenactment* della bolognese polka chinata, ballo di coppia praticato da soli uomini, nato all'inizio del secolo scorso e fino al 2018 conosciuta e praticata da sole cinque persone.

Appare chiaro, dunque, che pensare a nuove modalità di *poiesis-praxis* chiama in causa l'agire politico. Agamben, sulla scorta di Aristotele, afferma che l'essere umano è un vivente senz'opera. Non si tratta, tuttavia, di inerzia, in relazione ai concetti di potenza e atto, ma di «una prassi o una potenza di tipo speciale, che si mantiene costitutivamente in rapporto con la propria inoperosità»²⁷. In questo senso, la forte tensione a eliminare ogni confine fra vita e arte, propria dell'ultima generazione di artisti

²⁴ Cfr. R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2015; V. Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità*, Roma, Bulzoni, 2019.

²⁵ Cfr. A. Pagliarino, *Teatro, comunità e capitale sociale*, Roma, Aracne, 2011.

²⁶ Cfr. A. Pontremoli, *Poesia del gesto*, in V. Sieni, *La città nuova. Elementi, documenti e riflessioni per una pratica artistica sul corpo e il territorio*, a cura di S. Di Paolo, Firenze, Maschietto Editore, 2016, pp. 4-7.

²⁷ G. Agamben, *Creazione e anarchia*, cit., p. 50.

della danza – ma potremmo dire di tutta l’arte contemporanea – non è la condivisione di una posizione retorica, come può accadere nei casi in cui l’andamento del mercato, influenzato dal così detto “mondo dell’arte”, è il determinante fondamentale di certe mode artistiche, ma «una prassi *sui generis* che, nell’opera, espone e contempla innanzitutto la potenza, una potenza che non precede l’opera, ma l’accompagna e fa vivere e apre in possibilità». Nella politica e nell’arte il vivente umano, libero da ogni destino biologico e sociale e da compiti deterministici, contempla la propria inoperosità. Arte e politica sono «la dimensione in cui le operazioni linguistiche e corporee, materiali e immateriali, biologiche e sociali vengono disattivate e contemplate come tali»²⁸.

Quell’esperienza particolare dell’organizzazione del sensibile che per comodità continuiamo a chiamare arte, si dà come materia investita di senso²⁹: è il corpo che riveste un significato³⁰, o meglio è un corpo dato a un significato. In questa prospettiva “l’opera” è quell’oggetto (e/o quella pratica) in cui si può riconoscere la sedimentazione di atti sociali³¹. I “nuovi” coreografi, soprattutto in Italia, sono gli esponenti di un’avanguardia di ritorno che esplora territori poco frequentati, ma non rinnega la stratificazione storica, perché non si limita a ripeterla, e si muove liberamente fra *performance*, *non-danza*, *post-danza* e ripresa moderata (e non scontata) dei valori propri della composizione.

La danza *dissidente* del presente convive, opponendovisi, con le coordinate dello spettacolo tradizionale. Edifici teatrali all’italiana, biglietti, opere, autori, coreografi, danzatori professionisti tecnicamente preparati, pubblico pagante, mercato, direttori di festival, critica della carta stampata e affini, operatori della compravendita sono gli ingranaggi di un sistema di produzione e distribuzione che si autorappresenta come “naturale” a partire, invece, da una legittimazione acquisita solo in forza di una tradizione. Questa struttura della rappresentazione non ha mai smesso, nemmeno nella società del nuovo millennio, di operare, in sottofondo, come una cornice formale e culturale. Non si tratta di demonizzare la convivenza delle rivoluzioni artistiche e delle loro proposte con un modello teatrale tradizionale, quanto piuttosto di denunciare il superamento della versione romantica di questo modello estetico, che invece è ancora imperante.

Alla base delle pratiche comunitarie di Virgilio Sieni (come *Di fronte agli occhi degli altri*), dei dispositivi partecipativi di Collettivo Cinetico di Francesca Pennini, dei progetti intergenerazionali di Luca Silvestrini, solo per fare alcuni esempi, sta una visione anticoloniale della danza: prima che la cultura dell’Occidente la etichettasse come “arte”, essa è, alla pari di ogni altra attività organizzata della specie umana, una pratica: non si “fa” danza, “si partecipa” a essa, “si è colti” in essa, quando le situazioni dell’esistenza la portano a emergere nei più diversi contesti della convivenza umana. Decidiamo sì di danzare, ma l’abilità di danzare consiste nel *lasciarsi danzare*

²⁸ Ivi, p. 51.

²⁹ Cfr. A.C. Danto, *Che cos’è l’arte*, Monza, Johan e Levi Editore, 2014 (*What Art Is*, Yale, Yale University Press, 2013), p. 47.

³⁰ Cfr. V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 17-61.

³¹ Cfr. M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani, 2007, p. 98.

dalla danza, in una condizione di passività, che con la nostra adesione senziente può diventare processo attivo e consapevole³².

Quando parliamo di “coreografia”, così come è venuta configurandosi fra Novecento e nuovo millennio, ci riferiamo invece a un processo di messa in esposizione della danza, di creazione delle condizioni per la sua visibilità e osservazione, di messa in mostra della nostra capacità, come esseri umani, di danzare: un dispiegarne, di fronte a noi stessi, un modello³³.

We dance; it is our nature to do so. Choreography puts this fact about us on display, for us to witness and understand. But the existence of choreographies – their image, their power to coalesce and stand forth as models of how the activity could or should be done – loops back down and shapes how we think about dancing, and thus how we dance, even when we are by ourselves or in our most intimate settings³⁴.

La coreografia è un processo di scrittura, il cui principale supporto è certamente il corpo, ma, come William Forsythe ha messo bene in evidenza in termini teorici, è anzitutto un processo di organizzazione che plasma il tempo e lo spazio³⁵, che coinvolge allo stesso modo la carne vivente e gli oggetti, le luci, le scene, il corpo degli spettatori.

Dagli anni Novanta del Novecento il concetto di coreografia si libera dei dogmi del moderno. Susan Leigh Foster³⁶, Mark Franko³⁷ e più di recente Alva Noë³⁸ parlano della coreografia come di una teoria del senso, di una filosofia, a partire dalla capacità del corpo di generare idee, di offrire rappresentazioni e di essere un luogo per l'invenzione di significati.

Rancière specifica le conseguenze di una tale visione, quando affronta la questione del «rapporto tra “ordinarietà” del lavoro ed “eccezionalità” artistica»³⁹:

Ma si tratta qui, più che della scoperta dell'essenza dell'attività umana, della ricomposizione del paesaggio del visibile, del rapporto tra il fare, l'essere, il vedere e il dire. Le pratiche artistiche, a prescindere dalla specificità dei circuiti economici in cui si collocano, non sono “l'eccezione” rispetto alle altre pratiche. Esse rappresentano e riconfigurano le divisioni di queste attività⁴⁰.

Mårten Spångberg, coreografo svedese attivo anche sul versante della critica, della teoria e dell'insegnamento universitario, afferma che la coreografia è un'operazione di strutturazione. Le strutture sono disposizioni astratte che necessitano di essere

³² Cfr. A. Noë, *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, Hill and Wang, 2015, pp. 11-12.

³³ Ivi, pp. 13-14.

³⁴ Ivi, p. 31.

³⁵ Cfr. B. Cvejić, *Choreographing Problems*, cit., p. 12.

³⁶ Cfr. S.L. Foster, *Choreographing History*, in Ead. (a cura di), *Choreographing History*, Bloomington-Indianapolis (IN), Indiana University Press, 1995, pp. 3-21.

³⁷ Cfr. M. Franko, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, Palermo, L'Epos, 2009 (*Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1993).

³⁸ Cfr. A. Noë, *Strange Tools*, cit., pp. 15-17.

³⁹ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., pp. 61-62.

⁴⁰ Ivi, pp. 66-67.

attualizzate nel mondo, di venire, cioè, innestate in una forma. Quest'ultima, sostiene Spångberg,

it can as well be a score or an algorithm, a text or drawing, video, film or memory, and there is certainly no necessity for choreography to take on an expression that has a direct relation to movement. Choreography is not moving at all; it is when something forms a relation to a choreographic structure that movement in some or other form emerges⁴¹.

Secondo questa prospettiva, la coreografia viene presentata come una tecnologia, una serie di opportunità operative fra loro interrelate che possono essere applicate tanto alla danza come a qualsiasi altra pratica. Se la tecnica può essere intesa come una modalità per realizzare qualcosa, la tecnologia può essere equiparata a una conoscenza:

If we consider choreography a knowledge, a choreographer is not, any longer, only somebody who makes dances, nor a person who puts together a book or makes a film, nor a competence approaching certain – which can be many – expressions into the world, but is the opportunity to enable forms of navigation in the world. If choreography can be understood as knowledge it becomes a way of approaching and conducting life⁴².

Questo nuovo paradigma risponde alla forte istanza di emancipazione e di legittimazione di un'ampia pluralità di pratiche performative; urgenza che tuttavia incontra le resistenze di quella parte della critica che impone rispetto dei canoni, disciplina del movimento e purezza della danza come arte. Contro i rischi di un ritorno a una concezione essenzialista, che coincide col dogma modernista, i tentativi di allargare il concetto di coreografia hanno quindi a che fare con una messa in discussione dei meccanismi istituzionali del teatro, del concetto di teatralità e di quello di pubblico. Gli artisti che operano a partire dagli anni Novanta inventano nuovi apparati per cercare di modificare radicalmente le condizioni materiali della produzione teatrale. Tutti condividono un'ambizione politica più marcata e con i loro sperimentalismi pongono sotto esame in maniera critica gli effetti socioeconomici del capitalismo contemporaneo sull'apparato teatrale della rappresentazione⁴³, contestando fortemente la pretesa di tenere unite una serie di prestazioni e di azioni all'interno dell'evento dal vivo. Sebbene il *processo produttivo*, la *tecnica performativa* e la *ricezione* siano tutti esterni all'evento, separati in termini di tempo e talvolta anche di spazio, la coreografia viene spesso considerata ancora secondo una prospettiva unitaria, mentre invece dovrebbe essere studiata come un'interrelazione di azioni distinte: rispettivamente di chi produce, di chi "performa" e di chi si pone nella condizione del guardare. Si tratta, infatti, di visioni separate, di esperienze e processi temporalmente differiti e non riducibili l'uno all'altro. L'apparato tradizionale del teatro, basato sul concetto

⁴¹ M. Spångberg, *Post-dance, an Advocacy*, 9 April 2017, <https://spangbergianism.wordpress.com> (ultima consultazione: 13 agosto 2020).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. B. Cvejić, *Choreographing Problems*, cit., p. 14.

di rappresentazione, tende a unificare attività e facoltà differenti nell'unico atto della comunicazione, quando invece si tratta di modalità della performance, di strutture autonome, di drammaturgie con proprie caratteristiche, che ne condizionano la genesi e il suo realizzarsi concreto⁴⁴.

Esemplifica la complessità sfaccettata della coreografia del presente il lavoro di Paola Bianchi, che appartiene a una generazione di autori della danza contemporanea che sta fra i cosiddetti "pionieri" degli anni Ottanta e gli esponenti palingenetici dei Novanta. Il progetto *ELP* (acronimo di Ethos, Logos, Pathos) si compone di una serie di tappe che cercano di rispondere ad alcune domande fondamentali nella ricerca di Bianchi: «Come posso creare una coreografia senza corpo che generi una incorporazione del movimento in chi ascolta? Cosa genera la descrizione verbale di una coreografia nel corpo di chi ascolta? E se quella descrizione viene incarnata, quale movimento viene generato?»⁴⁵. Alla base del progetto, questioni proprie della danza (incarnazione del movimento, trasmissione, interpretazione vs. imitazione ecc.) si rivelano cruciali nodi politici e l'intero movimento progettuale si propone come una nuova partizione del sensibile⁴⁶. In *ENERGHEIA*, ad esempio, primo dispositivo di *ELP*, utilizzando quello che è stato definito criticamente il «modello atlantico»⁴⁷, Paola Bianchi con riferimenti espliciti al *Mnemosyne* warburghiano, colleziona più di 350 immagini che divengono nel suo corpo un atlante condiviso della memoria. Obiettivo del lavoro è rileggere, con un forte radicamento nel presente, il passato, mediato da uno sguardo nuovo e proiettato nella dimensione del non-ancora:

ENERGHEIA, il primo dispositivo del progetto *ELP*, nasce da un'immersione emotiva negli *archiviretinico-mnemonici* di una quarantina di persone alle quali ho posto una domanda: quali sono le immagini pubbliche che si sono impresse

⁴⁴ Ivi, pp. 65-74.

⁴⁵ P. Bianchi, in <https://elpdance.blogspot.com/p/elp.html> (ultima consultazione: 13 agosto 2020).

⁴⁶ «Dalla mia esperienza sul campo e dagli studi di antropologia delle immagini si evince che ogni cultura sviluppa nel proprio contesto sociale un immaginario collettivo che, attraverso l'incorporazione, modifica le posture dei corpi e l'immagine interiore del proprio corpo. Il processo di lavoro che sto perseguendo in questi anni prevede quattro passaggi: raccolta di immagini provenienti da circa 40 persone (*archivio mnemonico* di immagini) – incarnazione delle immagini con la creazione di un mio solo (il mio corpo diventa *archivio* esso stesso) – descrizione verbale e registrazione in voce delle posture (*archivio di posture*) – trasmissione via audio delle posture a gruppi eterogenei di persone, siano essi professionisti o non. Ogni *archivio mnemonico* di immagini diventa archivio di posture descritte da trasmettere. Dopo aver lavorato intorno a un *archivio mnemonico* proveniente da persone nate e vissute in Italia, archivio che ha generato *ENERGHEIA*, *EKPHRASIS*, *ESTI* \ *danzanti non professionisti*, *ESTI* \ *danzanti non vedenti e ipovedenti* e *The Undanced Dance*, si apre ora una nuova fase multiculturale. A questo punto della mia ricerca ritengo infatti importante aprire lo sguardo verso altre culture, altri corpi depositari di altre immagini, indagando le differenze e le similitudini, ampliando la mappatura del mondo attraverso la creazione di archivi di posture. Posture che si tramandano di corpo in corpo, fortemente legate alla cultura in cui si sviluppano e che tendono a ibridarsi nell'incontro. La cultura è un movimento continuo di entrate e uscite, di acquisizioni e lasciti e mai come in questo momento il mondo si sta mescolando in uno stimolante *melange* di colori», P. Bianchi, in <https://elpdance.blogspot.com/p/elp-multicultural.html> (ultima consultazione: 13 agosto 2020).

⁴⁷ Cfr. A. Tomšič, *Il "modello atlantico" come metodo compositivo. Pratiche ed esempi dalla nuova scena italiana*, in «Culture Teatrali», 2015, n. 24 (*La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei), pp. 187-188.

nella tua retina e che anche dopo molto tempo continuano a essere vive nella tua memoria visiva? Quei frammenti di accadimenti fermati su supporto analogico o digitale sono a tutti gli effetti pezzi di storia, un atlante mnemonico personale e condiviso. Ho ricevuto più di 350 immagini che sono andate a comporre una sorta di *archivio retinico*, un *archivio mnemonico* di corpi parzialmente condiviso da un gruppo eterogeneo di persone. *ENERGHEIA* nasce da un lungo processo di incarnazione di una selezione di quelle immagini, processo che non si è limitato alla copiatura/imitazione dell'immagine, ma ha attivato un'analisi approfondita dello spazio, della tensione, delle forze, del ritmo generato da quell'azione immortalata, dall'indagine del prima e del dopo, da quello che c'è oltre l'immagine. Ogni immagine è entrata nel mio corpo deformandolo, modificandone le posture e le tensioni fino a generare nuovi *stati del corpo*. L'*archivio retinico* di partenza è entrato nel mio corpo e il mio corpo è diventato archivio esso stesso di quelle immagini attraverso un montaggio *anacronico* che scompiglia il *tempo* della storia⁴⁸.

Districandosi fra formati scenici modulari che estendono la possibilità di rendere la performance un'esperienza, prima ancora che un prodotto da consumare, Paola Bianchi oggi danza con un corpo trasparente di potente qualità, portatore di una presenza luminosa perché derivata da una lucida coscienza percettiva, in grado di tradurre sulla scena i tratti pertinenti di una nuova estetica cognitiva e di una *emozione razionale*.

Decolonizzare e/è partecipare

In un saggio del 2015 apparso su «Culture Teatrali», Roberto Fratini Serafide opera una feroce decostruzione del discorso contemporaneo della partecipazione, riconducendo quest'ultima a elemento di un più vasto dispositivo di potere che egli arriva ad accostare «alle Feste Rivoluzionarie, al *Festspiel*, al *Thingspiel* nazista, al teatro di massa fascista», affermando che «dissociare da suggestioni autoritarie il comunitarismo mistico che ha indorato, sin dagli albori della Performance Theory postmoderna, l'utopia di un teatro partecipato, è un'operazione piuttosto spinosa»⁴⁹:

Non possono intendersi lucidamente gli aspetti autoritari della gran campagna in favore della partecipazione finché non si siano riletti il modo e funzionamento della cosa chiamata cultura come un *macro-dispositivo partecipativo e performativo* passibile di approcci critici che riprendano le categorie approntate a suo tempo dalla critica della religione. Il teatro d'interazione sarebbe, in questo senso, la falsa eccezione che non conferma la regola: la incarna (e ne formalizza le oscenità). O la sineddoche rivelatrice, l'*eterotopia* di un sistema generale di rimozioni e inversioni⁵⁰.

⁴⁸ P. Bianchi, in <https://elpdance.blogspot.com/p/energheia.html> (ultima consultazione: 13 agosto 2020).

⁴⁹ R. Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza – Soglie dell'inazione. Le culture della partecipazione e la cultura come performance partecipativa*, in «Culture Teatrali», 2018, n. 27 (*Teatri del suono | Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di E. Pitozzi e R. Ferraresi), p. 239.

⁵⁰ Ivi, p. 234.

L'aristocratica e un po' paranoica disamina di Fratini Serafide procede da un presupposto indimostrato, che esista cioè un'unica forma di teatro, quella venuta configurandosi in Occidente: il teatro della sclerosi della soggettivazione trinitaria di spettatore, attore/danzatore e prodotto teatrale. Come ho già dimostrato altrove⁵¹, il teatro istituzionale e professionistico – che Fratini Serafide non nomina mai (se non una volta come «Arte Ufficiale»), compiacendosi solo di fornire una *pars destruens* manicheistica, ma che è ben presente sullo sfondo – è *il* dispositivo di potere che contribuisce oggi alla «governmentalità», possibile solo con quel processo di soggettivazione (ovvero di esclusione) che legittima alcuni, in quanto professionisti, e altri no: attore, regista, danzatore, critico, pubblico pagante, ecc. sono *soggetti* riconosciuti, risultato delle dinamiche relazionali fra gli esseri viventi e il dispositivo.

Se il teatro della partecipazione fosse stato così connivente col potere; se, come scrive ancora Fratini Serafide, il formato partecipativo fosse stato davvero «destinato a somministrare sempre e solo vigorosi palpamenti di coscienza»⁵²: per quale motivo, nell'attuale emergenza sanitaria pandemica che ha messo in discussione radicalmente le forme della relazione interpersonale (il cui statuto fonda presso ogni cultura quello che, pur in forme diverse tra loro, è chiamato teatro), non è stato al centro della comunicazione istituzionale dei governi e il fuoco di attenzione dei provvedimenti di risanamento sociale e di finanziamenti a fondo perduto? La partecipazione massoterapica di Fratini Serafide è piuttosto quella delle liturgie di massa del calcio di professione e dell'universo economico che lo circonda, che, anche se con un pubblico virtuale, non ha praticamente mai chiuso i battenti, non certo quella delle forme diffuse del teatro della cura, che nella quasi totale assenza di riconoscimento pubblico e istituzionale, ha continuato a svolgere la sua silenziosa ma attenta azione di trasformazione. Vale la pena, al proposito, leggere quanto scrive, durante il periodo più oscuro della pandemia in Italia, una delle esponenti della performance e della danza di «partecipazione», Chiara Bersani⁵³, che negli ultimi dieci anni ha fatto della sua corporeità «non conforme» lo strumento drammaturgico potente della sua *poiesis-praxis*:

Ogni film catastrofista, ogni romanzo di guerra, ogni *graphic novel* su futuri distopici è per me occasione d'esercizio immaginifico sulla mia morte. Se sei stata una bambina con disabilità e poi una ragazza con disabilità per diventare infine una donna sempre con disabilità, allora sei cresciuta con la richiesta di rimanere razionale. [...] Abbracciare i tuoi limiti è tuo dovere, gioire di quello che hai, per il tempo in cui l'avrai, è buona pratica. [...] Poi arriva il coronavirus e tu

⁵¹ Cfr. A. Pontremoli, *Il corpo-teatro e il suo doppio*, in C. Bino, G. Innocenti Malini e L. Peja (a cura di), *Lo scandalo del corpo. Studi di un teatro altro per Claudio Bernardi*, Milano, Vita e Pensiero, 2019, pp. 189-199.

⁵² R. Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza*, cit., p. 230.

⁵³ «Chiara Bersani (classe 1984) è un'artista italiana attiva negli ambiti delle arti visive e performative. Il suo percorso formativo si svolge prevalentemente nel campo della ricerca teatrale con contaminazioni dalla danza contemporanea e dalla Performing Art. In qualità di attrice / performer ha collaborato con importanti realtà della scena contemporanea europea tra cui Lenz Rifrazioni (IT), Alessandro Sciarroni / Corpoceleste_C.C.00 (IT), La Tristura (E), Rodrigo Garcia (E), Jérôme Bel (FR), Babilonia Teatri (IT). [...] Affetta da una forma medio-grave di Osteogenesi Imperfetta si interessa al significato politico dei corpi», in <https://www.chiarabersani.it/Biografia> (ultima consultazione: 13 agosto 2020).

[...] scopri che no, ora che siamo al dunque tutto quell'esercizio fatto nei tuoi primi 35 anni di vita non ti sta bene per niente. Carissimo mondo, cara televisione, cari giornalisti, adorati esperti nelle più disparate materie scientifiche, per quanto sia lodevole il vostro tentativo di dire che il coronavirus Covid-19 è una malattia che solamente per una bassa percentuale della popolazione risulta letale, voi, ogni volta, concludete dicendo che a morire sarò io⁵⁴.

Al di là delle polemiche e dei fraintendimenti è tuttavia utile cercare di comprendere per quale motivo il processo di decolonizzazione della danza passi attraverso la questione cruciale della relazione⁵⁵. Dobbiamo tornare pertanto a Rancière e al suo ragionamento sul *paradosso dello spettatore*. Sul versante della riflessione estetica sul teatro essere spettatore è considerato storicamente un fattore negativo per due motivi: da un lato lo spettatore è colui che guarda, e guardare non è conoscere, ma fermarsi all'apparenza che nasconde la realtà; dall'altro perché la condizione dello spettatore è una condizione di passività, è uno stare al proprio posto, è l'assenza di azione: «Essere spettatore significa, dunque, essere separato tanto dalla propria capacità di conoscere quanto dal proprio potere di agire»⁵⁶. Rancière riporta al proposito la visione di Platone, che descrive il teatro come un meccanismo dell'ignoranza che educa i soggetti all'illusione e alla passività e propone il superamento della mediazione teatrale con la *comunità coreografica*, dove ciascuno si muove attivamente nel rispetto del ritmo comune misurato dalla proporzione matematica⁵⁷.

La storia del teatro del Novecento coincide per certi versi con la storia di una critica alla *mimesis* teatrale, che vede nello spettatore passivo l'obiettivo principale di una riforma radicale. Il teatro ideale, senza soggetti che interpretino il ruolo di spettatori, in cui la visione sia superata dall'azione, viene così a configurarsi come «il luogo in cui un'azione è portata al proprio compimento da corpi che si muovono, posti di fronte a corpi vivi da mettere in moto»⁵⁸.

Il rovesciamento della prospettiva, secondo la quale “gli astanti” partecipano attivamente all'azione teatrale, piuttosto che comportarsi da *voyeurs* passivi, è proposto da Brecht col ben noto processo di straniamento, che mette lo spettatore nella condizione «dell'inquirente o dello scienziato che osserva i fenomeni e ne ricerca le cause»⁵⁹ – il medesimo espediente è ripreso anche da Augusto Boal nel suo teatro dell'oppresso, che pensa al pubblico come a un interlocutore cui porre un dilemma da risolvere e da invitare a prendere decisioni affinché possa «operare scelte rapide e risolutive»⁶⁰.

⁵⁴ C. Bersani, *Il coronavirus e la narrazione tossica della disabilità. Tutto l'abilismo di un'emergenza: ecco come i corpi disabili vengono raccontati durante i giorni del Covid-19*, in «Pasionaria.it», <https://pasionaria.it/body-count-la-disabilita-nella-narrazione-sul-coronavirus/> (ultima consultazione: 13 agosto 2020).

⁵⁵ Cfr. M. De Marinis, *Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2020.

⁵⁶ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018 (*Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008), p. 7

⁵⁷ Ivi, p. 10.

⁵⁸ Ivi, p. 8.

⁵⁹ Ivi, p. 9.

⁶⁰ *Ibid.*

Per Antonin Artaud, invece, lo spettatore deve colmare quanto più può la distanza della riflessione e del ragionamento ed essere «coinvolto nel cerchio magico dell'azione teatrale» modificando la sua condizione di osservatore razionale in quella di vivente «nel pieno possesso delle proprie energie vitali»⁶¹. In questa visione, che è quella accolta poi dal Romanticismo tedesco, il teatro appare come la «costituzione sensibile della collettività»⁶², una comunità viva in grado di produrre una rivoluzione estetica e di operare il cambiamento delle «forme sensibili dell'esperienza umana»⁶³.

In questo senso tutti i riformatori si sarebbero comportati come i restauratori di un teatro come cerimonia comunitaria, un teatro come incarnazione di una comunità viva che si oppone all'illusione e alla distanza della *mimesis*. Un teatro cattivo, che rende passivi i propri spettatori, viene così opposto a un teatro buono come azione collettiva, che restituisce agli spettatori il possesso della loro coscienza e della loro attività, una scena e una performance che «si propongono di insegnare ai loro spettatori i modi di smettere di essere tali, per diventare attori di una pratica collettiva»⁶⁴.

La finalità dei riformatori è, da un lato, certamente quella della redenzione del teatro dal peccato della distanza e della inautenticità, come storicamente hanno messo in evidenza Grotowski e il Terzo Teatro, anche con le sue derive comunitarie, ma, dall'altro, il processo di deteatralizzazione, a partire dagli anni Sessanta, si pone in una prospettiva molto diversa. Come abbiamo visto, più che andare alle origini rituali del teatro e della danza, le fenomenologie del contemporaneo lottano per approdare a una democratizzazione dei processi artistici, a un abbattimento degli steccati, decostruendo le ideologie omologanti dello spettacolo, nella chiara consapevolezza dello statuto relazionale di ogni modello teatrale.

Al proposito Rancière introduce il concetto di *emancipazione*⁶⁵, esperibile da parte di tutti i soggetti in gioco quando acquisiscono la consapevolezza che l'opposizione fra guardare e agire, nella sua inevitabile violenza differenziale, è sempre storicamente ribaltabile: «Le evidenze che strutturano le relazioni fra il dire, il vedere e il fare appartengono a loro volta alla struttura del dominio e della soggezione»⁶⁶. Opporre in termini assoluti *visione* e *azione* nel teatro è un atto di violenza e di dominio che Derrida individua come una conseguenza del principio di identità. Tale principio impone il proprio ordine nel mondo, piuttosto che riconoscerne il coesenziale disordine, dominando la Verità col ridurla a un significato determinato o a un senso unico⁶⁷. Possiamo così condividere con Rancière il superamento della logica binaria, ridefinendo la scena teatrale

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 10.

⁶³ *Ivi*, p. 11.

⁶⁴ *Ivi*, p. 13.

⁶⁵ *Ivi*, p. 18.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998 (*De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967).

come una nuova scena dell'uguaglianza, nella quale performance eterogenee si traducono le une nelle altre. Poiché, in tutte queste performance, si tratta di collegare ciò che sappiamo a ciò che ignoriamo, di essere contemporaneamente dei performer che dispiegano le proprie competenze e degli spettatori che osservano ciò che queste competenze possono produrre in un contesto nuovo, presso altri spettatori. Gli artisti, come ricercatori, costruiscono la scena in cui la manifestazione e l'effetto delle loro competenze vengono esposti, resi incerti dai termini del nuovo idioma che traduce una nuova avventura intellettuale. L'effetto dell'idioma non può essere anticipato. Esige spettatori che abbiano il ruolo di interpreti attivi, che elaborino la loro stessa traduzione per appropriarsi della storia e farne la propria storia. Una comunità emancipata è una comunità di cantastorie e di traduttori⁶⁸.

In questa *scena dell'uguaglianza* riecheggia la condizione di quello che André Lepecki definisce «dance's unstable ground»,⁶⁹ che appartiene sia alla generazione degli anni Novanta del Novecento, sia a quella operante in questo inizio di millennio, ovvero a quel *terzo paesaggio della danza* in cui aspetti estetici, performativi e teoretici convivono e rappresentano una base condivisa, visioni e pratiche coerenti, pur nell'evidente e non cancellabile eterogeneità autoriale.

The ground serves as index of, and support for, co-presence – the bodies of the audience and of performer gain materiality and are bound to presence through an emphasis on their irreducible grounding. This emphasis on presence as that which acknowledges grounding as both matter and a historical act of caring is essential for contemporary European dance's strategies of the representational distrust⁷⁰.

L'identificazione prioritaria di azione teatrale e azione politica appare a questo punto più chiara. Se la scala di intervento si è ridotta rispetto ai grandi progetti palinogenetici del modernismo, questo non comporta un abbassamento della guardia da parte degli artisti. Come sottolinea Nicolas Bourriaud, si tratta di

apprendere ad abitare meglio il mondo, invece che cercare di costruirlo a partire da un'idea preconcetta dell'evoluzione storica. In altri termini, le opere non si danno più come finalità quella di formare realtà immaginarie o utopiche, ma di costituire modi d'esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente, quale che sia la scala scelta dall'artista. [...] l'artista abita le circostanze che il presente gli offre, al fine di trasformare il contesto della sua vita (il suo rapporto col mondo sensibile o concettuale) in un universo durevole⁷¹.

Danza e arte del presente non producono più oggetti chiusi, ma forme dell'incontro con relazioni dinamiche, all'interno delle quali la dialettica degli sguardi at-

⁶⁸ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., pp. 28-29.

⁶⁹ A. Lepecki, *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*, in A. Carter (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, London-New York, Routledge, 2004, p. 171.

⁷⁰ Ivi, p. 175.

⁷¹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010 (*Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998), p. 13

traversa tanto la forma, che di fatto è un volto che ci guarda, quanto la relazione che la situazione instaura. La forma prende consistenza solo quando mette in gioco le interazioni umane rendendo ogni pratica artistica, e a maggior ragione le pratiche del corpo, invenzione di relazioni fra i soggetti.

Esemplifica con grande evidenza questa prospettiva relazionale il lavoro della già citata Bersani, una performer che fa del proprio corpo “non conforme” il geometrico conoscitivo e affettivo di uno sguardo riconoscente dell’altro, nell’esperienza dialettica del suo stesso riconoscimento. In *Gentle Unicorn* (2018), ad esempio, Bersani, nei panni di una creatura mitica e inarrivabile come l’unicorno, danza con lo sguardo intrattenendo con i presenti una relazione di profonda condivisione. Gattonando in mezzo al pubblico, osserva ciascuno con intensità, proponendogli un momento intimo e irripetibile.

La relazionalità dell’arte, il dialogo che essa instaura sempre, non sono mere questioni di ricezione. L’incontro è lo statuto produttore dell’arte, è l’essenza della pratica artistica e non solamente la modalità del suo dispiegarsi sociale e il suo ambiente. Gli sguardi in gioco nella dinamica di presenza corporea e riconoscimento sono la materia dell’intersoggettività, che assume sempre di più nei giovani artisti il tratto etico della responsabilità gli uni verso gli altri⁷².

La transività introduce la categoria del disordine formale insito nel dialogo, sposta altrove la pratica artistica rispetto ai luoghi deputati, apre a una produzione discorsiva praticamente infinita e a una disseminazione continua. È forse arrivato il momento di dismettere l’espressione “opera d’arte” e con essa l’impianto ideologico sotteso, sostituendola con quella di “pratica relazionale”, punto nevralgico di negoziazioni, scambi, incontri e scontri fra innumerevoli interlocutori.

Tattiche urbane di resistenza

Se, come afferma Fabrizio Cruciani, «lo spazio non è soltanto una qualità della realtà fisica, quanto piuttosto una struttura storica dell’esperienza, è qualcosa cioè che costruisce visione»⁷³, è opportuna una riflessione sul rapporto fra spazio e danza del presente, sulla situazione di un corpo che va ad abitare spazi esterni, spazi urbani, paesaggi altri o consueti e noti. Il concetto di spazio è legato a convenzioni storiche, per quanto riguarda l’esperienza dello spettacolo, e quindi è sia un luogo concreto, sia un immaginario, sia, infine, un luogo dell’agire e dell’abitare.

Si pensi, ad esempio, a fenomeni come la *street dance* o la danza urbana: non c’è città che non veda nelle proprie piazze *break-dancers* o *hip-hoppers* esibirsi o allenarsi spontaneamente; festival dedicati propongono un po’ ovunque nel mondo performance di danza contemporanea create appositamente in e per luoghi particolari dello spazio urbano⁷⁴. Non si tratta solo della ricerca di nuovi palcoscenici, la tendenza va

⁷² Ivi, pp. 20-23.

⁷³ F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 4.

⁷⁴ Cfr. M. Carosi, *Movimenti urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011; S. Mazzucotelli Salice, *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Milano, Franco Angeli, 2015.

letta a partire da un'attualissima esigenza sociale: il desiderio diffuso di tornare protagonisti dello stato del mondo⁷⁵.

La città, con le sue architetture, le sue prospettive, le sue strade e i suoi percorsi è elaborazione di strategie contenitive, è, per dirla con Foucault, un dispositivo di potere. Il corpo che danza liberamente nei luoghi della città scoprendone scorci sconosciuti è una delle possibili pratiche per riappropriarsi dello spazio organizzato, mediante la produzione culturale e l'arte pubblica. Si tratta di invenzioni della creatività del quotidiano o del festivo, di proposte di democratizzazione del corpo attraverso l'attivazione di processi di relazione e di recupero di miti; trame di anti-disciplina, tattiche di liberazione e resistenza per sfuggire ai processi di incorporazione di modelli comportamentali uniformanti e omologanti. E ancora: «alleanza dei corpi»⁷⁶; «scene di dissenso»⁷⁷. Scrive al proposito Michel de Certeau:

Grazie a un paradosso soltanto apparente, il discorso che fa credere è quello che priva di ciò che ingiunge, o che non dà mai ciò che promette. Ben lungi dall'esprimere un vuoto, dal descrivere una mancanza, la crea. Fa posto al vuoto. In tal modo, apre spiragli; permette un gioco in un sistema di luoghi definiti. Autorizza la produzione di uno spazio di gioco in uno scacchiere analitico e classificatore di identità. Rende abitabile⁷⁸.

Questo «vuoto», di cui scrive De Certeau, è quella forma di inoperosità della danza di cui parla Agamben: la danza come uso inoperoso del corpo è la presa d'atto dello stato delle cose del mondo come giustizia. Come funziona questo uso inoperoso? Che cosa fa un danzatore quando si mette in uno spazio altro, rispetto alle convenzioni? Si pone come una metafora vivente, dà cioè vita alla dimensione poetica, genera una eccedenza (o uno scarto, se vogliamo) di significato attraverso il processo di trasgressione dei codici, di perturbamento del senso. Ponendosi nel contesto dello sguardo con un uso non finalizzato del suo corpo, il danzatore attira gli occhi su di sé e propone una nuova modalità di abitare uno spazio, addita una libertà dal controllo e dalla disciplina imposti dai dispositivi di potere, creando un'attenzione tale su di sé (nel bene e nel male) da produrre una domanda in chi è presente, senza necessariamente proporre né imporre risposte confezionate.

Come abbiamo visto, la danza del nostro tempo, soprattutto nelle sue sperimentazioni comunitarie e di terzo paesaggio, non ha più i riferimenti e le idealità della modernità, certamente non ne condivide più il progetto di emancipazione e la visione teleologica, che erano sorretti dalle narrazioni globalizzanti delle ideologie. Come sostiene Bourriaud, l'entropia della modernità «ha svuotato di sostanza i criteri di giudizio estetici che abbiamo ereditato, ma che continuiamo ad applicare alle pratiche

⁷⁵ G. Agamben, *Creazione e anarchia*, cit., pp. 55-87.

⁷⁶ Cfr. J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Milano, Nottetempo, 2017 (*Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2015).

⁷⁷ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 58.

⁷⁸ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010 (*L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990), pp. 161-162.

artistiche attuali»⁷⁹, nonostante l'evidente cambiamento delle forme e delle relazioni. Gran parte della produzione artistica tende oggi a presentarsi come relazionale, ha come orizzonte le relazioni umane e il contesto sociale, e l'opera contemporanea non è più un oggetto da contemplare, ma «una durata da sperimentare» insieme agli altri⁸⁰.

W-project di Kinkaleri, ad esempio, è un'azione urbana diretta, un intervento di modificazione delle relazioni di senso all'interno della città di Bologna attraverso micro-trasformazioni ambientali. Il collettivo toscano, in rete con operatori culturali, artisti, enti pubblici, dal 2007 al 2010 procura alla città una nuova insegna, collocando un cartello all'anno con un "W" su campo rosso in alcuni punti della città, in corrispondenza di eventi culturali connessi al progetto. Il simbolo, che richiama quello della metropolitana milanese con la "M" capovolta, viene installato una prima volta nel 2007 in occasione di *Wanted*, evento performativo curato da Kinkaleri all'interno della Galleria Accursio in piazza Maggiore. L'anno successivo per *Wasted*, azione di *mk & Guests*, nel sottopasso di via Ugo Bassi. La terza insegna arriva con *Wrestling* di Barokthegreat nel 2009 al Palazzetto dello Sport e infine nel 2010 alla Montagnola, durante *Waudeville* ideato da Open. Il progetto riprende nel 2018 con una "W" nuova e graficamente diversa, ideata da Cristian Chironi e collocata davanti al Padiglione Esprit Nouveau in zona Fiera. Il blog *Wetropolitan museum of natural freaks* è il punto di contatto per la creazione di una rete e di un archivio relativo al destino di queste insegne disseminate per la città e lasciate come un resto, una traccia per la memoria di pratiche coreografiche che, anche in assenza di corpi, permangono nel tempo come tattiche di resistenza al dispositivo urbano di potere.

L'urbanizzazione globale, che ha generato l'attuale civiltà della prossimità, favorisce tutte quelle pratiche artistiche che hanno l'intersoggettività come filigrana e l'incontro come tema. La danza del presente attiva un processo di elaborazione collettiva del senso e si comporta come arte interstiziale, sollecitando e favorendo spazi e occasioni di relazioni umane dove sia possibile operare scambi materiali e simbolici frutto di economie alternative al sistema. Investendo nella relazione e problematizzandola, la danza contemporanea entra così nella sfera pubblica e contribuisce direttamente ai cambiamenti e alle trasformazioni sociali.

Quest'«ambito di scambi» va giudicato con criteri estetici, cioè analizzando la coerenza della sua forma, poi il valore simbolico del «mondo» che propone, dell'immagine delle relazioni umane che riflette. All'interno di quest'interstizio sociale, l'artista ha il dovere di assumere i modelli simbolici che espone: ogni rappresentazione (ma l'arte contemporanea *modellizza* piuttosto che rappresentare, s'inserisce nel tessuto sociale piuttosto che ispirarsene) rinvia a valori trasponibili nella società. Attività umana basata sul commercio, l'arte è al contempo l'oggetto e il soggetto di un'etica. E lo è tanto più che, contrariamente ad altre, *non ha altra funzione oltre all'esporsi a questo commercio*. L'arte è uno stato di incontro⁸¹.

⁷⁹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 11.

⁸⁰ Ivi, p. 14

⁸¹ Ivi, p. 17.

L'arte pubblica, la danza urbana, quella di comunità⁸², le sperimentazioni del terzo paesaggio sono sempre di più fenomenologie dell'aggregazione, processi di convocazione comunitaria che producono forme dell'incontro e attivano dialoghi profondi fra sguardi. In questo modo la danza si configura come una possibile messa in forma dell'esperienza che trova consistenza solo nel momento del suo essere messa in comune. L'incontro viene a coincidere *tout-court* con la pratica artistica.

La funzione sovversiva e critica della danza contemporanea, e in particolare della danza urbana, si realizza ormai nell'invenzione di linee di fuga individuali o collettive, in quelle costruzioni provvisorie e nomadi attraverso le quali l'artista modella e diffonde situazioni disturbanti. Da qui deriva l'attuale attenzione, da parte della danza, per gli spazi dove sia possibile costruire, anche solo per pochi minuti, comunità di pratica o comunità di condivisione, dove elaborare nuovi modelli di partecipazione sociale, nuove domande sul reale e possibili risposte per condividerlo, comprenderlo e, se possibile, trasformarlo⁸³.

Vanno in questa direzione i progetti di Leonardo Delogu, attraversamenti collettivi di luoghi immersi nella natura, campi di convivenza in radure ai margini della città dove trascorrere intere giornate in accampamenti provvisori e nomadi, vivere il tempo in comunità e ritagliarsi nel contempo esplorazioni personali e dimensioni creative individuali. Spiega il suo percorso artistico-esistenziale lo stesso Delogu in una intervista del 2017:

Paradossalmente l'atto di attraversare un luogo è legato alla nostra natura colonizzatrice, quella stessa natura che, immaginando dei riti transitori, dobbiamo attraversare per liberarcene. Una questione fondamentale è la delicatezza. Le persone che camminano sono sempre degli stranieri che entrano nei territori di altri. Intendo dire che serve una postura in grado di percorrere un paesaggio, assorbirlo, aprirlo, modificarlo, fare delle piccole azioni che in qualche modo smuovano un ambiente. Ecco, credo che si tratti di un esercizio di umiltà, di ascolto. Sono molto affascinato dal pensiero di Judith Butler che mi ha portato a interrogarmi su come il transitare possa diventare un'azione politica: ogni volta che i corpi si espongono nello spazio pubblico c'è una dimensione performativa e comunicativa che mette l'esperienza fisica e sensoriale davanti all'elaborazione concettuale e intellettuale delle cose⁸⁴.

Conclusioni

Ha ancora senso parlare di arte, ha ancora senso parlare di estetica? Non siamo forse in una nuova configurazione dell'esperienza che non possiamo più definire con termini eccessivamente compromessi con fenomenologie, processi, prodotti e ideologie non più adeguati a rispondere alle istanze del presente?

⁸² Cfr. F. Zagatti, *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Bologna, Mousikè, 2012.

⁸³ Ivi, p. 32.

⁸⁴ A. Corsini, *Camminare con delicatezza. Intervista a Leonardo Delogu*, 11 giugno 2017, www.artribune.com (ultima consultazione: 13 agosto 2020).

Ciò che appare evidente è che una volta messo in crisi l'immaginario tradizionale, una volta che i suoi confini vengono dilatati verso la performance, dove il *movimento dei corpi* può anche essere totalmente dismesso, dopo che gli spazi consueti dell'agire teatrale vengono abbandonati, ciò che rimane è unicamente la *presenza di corpi* su un terreno comune a performer e spettatori⁸⁵, un paesaggio quanto mai reale in cui non c'è più spazio per la rappresentazione, ma solo una coesistenza di presenze che condividono un luogo in cui è possibile prendersi cura gli uni degli altri.

Come appare dal panorama che ho cercato di delineare nelle pagine che precedono, la danza del nuovo millennio si colloca entro un paesaggio molto variegato e articolato, muovendosi fra abbattimento degli steccati, riconfigurazione del sensibile, proposta di nuovi modi di abitare il mondo. Abbandonata l'aporia del rovesciamento dei ruoli e superata l'idea di emancipazione dall'inganno collettivo grazie a una nuova scena dell'uguaglianza che presidia lo spazio instabile comune del reale, quell'esperienza che continuiamo a chiamare arte, in attesa di una nuova e più adeguata terminologia, dà vita a quelle che Rancière ha definito «scene di dissenso, suscettibili di verificarsi in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento»⁸⁶.

Si intende per dissenso un'organizzazione del sensibile in cui non ci sia né una realtà nascosta sotto le apparenze, né un regime unico di presentazione e d'interpretazione del dato che imponga a tutti la propria evidenza. Ogni situazione è infatti passibile di essere divisa dall'interno, riconfigurata attraverso un regime diverso di percezione e di significazione. Riconfigurare il paesaggio del percettibile e del pensabile vuol dire modificare il territorio del possibile e la distribuzione delle capacità e delle incapacità. Il dissenso rimette in gioco allo stesso tempo l'evidenza di ciò che è percepito, di ciò che è pensabile e fattibile, e la separazione di quanti sono capaci di percepire, pensare e modificare le coordinate del mondo comune. Il processo di soggettivazione politica consiste infatti nell'azione di capacità impreviste che vengono a scindere l'unità del dato e l'evidenza del visibile per designare una nuova topografia del possibile. L'intelligenza collettiva dell'emancipazione non è la comprensione di un processo globale di assoggettamento, essa è la collettivizzazione delle capacità investite in queste scene di dissenso. È la messa in opera della capacità di chiunque, della qualità degli uomini senza qualità⁸⁷.

⁸⁵ Cfr. L. Franchi, L. Ricci, *Lo spettatore è un visionario*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2019; L. Conti, M. Giovannelli e F. Serrazanetti (a cura di), *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Milano, Scalpendi, 2019.

⁸⁶ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 58.

⁸⁷ Ivi, pp. 58-59.

Susanne Franco

**TRIO A DI YVONNE RAINER (1966-68).
STORIA, MEMORIA E TRASMISSIONE
DI UN'OPERA COREOGRAFICA**

La memoria come la storia è un atto creativo.
Robert Blackson¹

Conservare *Trio A* è un progetto paradossale.
Yvonne Rainer²

Trio A è il più riproducibile e riprodotto tra i pezzi
di danza di Rainer.
Catherine Wood³

Questo saggio tratta di *Trio A*, un'opera coreografica creata da Yvonne Rainer nel 1965, presentata al pubblico l'anno successivo e divenuta presto canonica nella storia della danza occidentale, come testimoniano le molte riprese e i *reenactment* susseguitisi nell'arco di quasi sessant'anni. Tracce della sua esistenza sono custodite da un'ampia gamma di documenti materiali (fotografie, video, appunti e una partitura in Labanotation) che, insieme alle testimonianze e ai ricordi di chi lo ha danzato, insegnato e visto, ne mantengono viva la struttura coreografica e la proposta estetica. *Trio A* costituisce, infatti, un caso raro di inflazione della memoria e la complessa dimensione della sua sopravvivenza ha contribuito a traghettare nel nostro presente la storia della *post-modern dance* statunitense degli anni Sessanta, divenendo un punto di riferimento per le ricerche pratiche e teoriche condotte da danzatori e coreografi contemporanei. *Trio A* ha avuto una vita indipendente anche come strumento pedagogico tramite i molti workshop dedicati alla sua trasmissione a danzatori e amatori, e grazie alla metodologia didattica messa a punto da Rainer con i trasmettitori da lei stessa ufficialmente incaricati e supervisionati. Nelle molte forme della sua esistenza nel tempo, *Trio A* può essere considerato a tutti gli effetti un archivio, ovvero un luogo, insieme fisico e discorsivo, che invita a essere agito per interrogare la storia e recuperare la memoria. Inoltre, ripercorrere le tracce di *Trio A* oggi è utile a comprendere come si è giunti all'attuale proliferazione sulle scene internazionali di *reenactment* di

¹R. Blackson, *Once More... With Feelings: Re-Enactment in Contemporary Culture*, in «Art Journal», 2007, n. 1, p. 31. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura dell'autore.

²Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, in «Dance Research Journal», 2009, n. 2, p. 16.

³C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, London, Afterfall Books, 2007, p. 159.

opere coreografiche del passato e il loro ruolo nel profondo riesame in atto negli studi di danza delle modalità di indagarne e raccontarne la storia.

A ragione Jens Giersdorf nota come *Trio A* sia stato creato per mettere in discussione molta della danza che l'aveva preceduto e che, malgrado sia poi pienamente entrato a far parte del canone della danza contemporanea occidentale, non ha perso la sua carica sovversiva e la sua capacità di stimolare azioni e riflessioni politiche⁴. Questo saggio indaga alcune delle ragioni che hanno contribuito a rendere *Trio A* canonico e al tempo stesso un esempio di opera coreografica che attraversa il tempo per essere danzata, per suscitare riflessioni su come danziamo e perché, e non da ultimo, per essere studiata intrecciando i discorsi della storia e i percorsi della memoria.

Quando il 10 gennaio del 1966 Yvonne Rainer, allora poco più che trentenne, David Gordon e Steve Paxton presentarono *Trio A* presso la Judson Memorial Church a New York difficilmente avrebbero immaginato che questa sequenza di movimenti di circa quattro minuti e mezzo sarebbe divenuto parte del canone della danza contemporanea occidentale⁵. Rainer creò il pezzo in forma di solo a seguito delle attività di ricerca condotte in seno al collettivo di danzatori, artisti visivi e compositori Judson Church Theater (1962-1964), attorno a questioni centrali per l'allora nascente *post-modern dance* come il rapporto tra performer e spettatore, lo studio del movimento come linguaggio, l'improvvisazione, l'enfasi sul processo rispetto alla produzione e l'esplorazione di nuove forme di drammaturgia⁶. Nella fattispecie, si tratta di un pezzo privo di accompagnamento musicale e di accentazioni, in cui i movimenti sono eseguiti da performer in abiti quotidiani simultaneamente ma non all'unisono e non sono mai ripetuti due volte. I performer evitano qualsiasi contatto visivo con lo spettatore, facendo attenzione che la transizione da un movimento a quello successivo avvenga senza pause e mantenendo il ritmo e l'energia inalterati per dare l'impressione di non richiedere particolari sforzi o abilità.

Per la prima presentazione pubblica, fu ripetuto da ciascuno dei danzatori due volte di seguito e accompagnato dal suono di una serie di bastoncini di legno gettati uno alla volta, quasi a fungere da metronomo, dalla balconata della chiesa sconsecrata. Il titolo, che allora recitava *The Mind is a Muscle Part I*, restò identico, ma senza il riferimento alla prima parte anche per la serata proposta il 22 maggio 1966, sempre alla

⁴ J.R. Giersdorf, *Trio A Canonical*, in «Dance Research Journal», 2009, n. 2, pp. 19-24.

⁵ Per una descrizione di Rainer di quest'opera coreografica cfr. Y. Rainer, *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A (1966-1968)*, in Ead., *Work 1961-1973*, New York, Primary Information, 2020, pp. 63-74 [1ª ed. in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968]; in italiano cfr. S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1999 (*Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977), pp. 66-72. Per una ricostruzione della genesi e degli sviluppi di *Trio A* cfr. Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit., pp. 12-18.

⁶ Cfr. oltre a S. Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre and Its Legacy*, Durham, Duke University Press, 1993; R. Burt, *Judson Church Theatre. Performative Traces*, New York-London, Routledge, 2006; e, in italiano, R. Mazzaglia, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.

Judson Memorial Church, in cui *Trio A* fu interpretato prima da Bill Davis, David Gordon e Steve Paxton (poi sostituito anche da Rainer) e successivamente da Peter Saul come solo e in uno stile ballettistico ma col titolo *Lecture*. Nel 1967, Rainer, reduce da un intervento e da una lunga ospedalizzazione, lo danzò col titolo di *Convalescent Dance*. La versione completa di *The Mind Is a Muscle*, della durata complessiva di un'ora e quarantacinque minuti, fu presentata nel 1968 con sette danzatori presso l'Anderson Theater. *Trio A* fu eseguito dapprima da Davis, Gordon e Paxton e poi col titolo di *Lecture* in versione solo da Rainer in scarpe da tip tap e seguita dalla variazione intitolata *Trio B*, che consisteva in una sequenza di traiettorie compiute da tre danzatrici, e da altri pezzi intitolati rispettivamente *Mat*, *Stairs* e *Act*. La seconda parte della serata comprendeva una serie di nove *Interludes*, una variazione di *Trio A* intitolata *Trio A1*, seguita da *Horses*, *Film* e *Lecture*. Tutti i performer coinvolti (Rainer, Becky Arnold, William Davis, Gay Delanghe, David Gordon, Barbara Lloyd, Steve Paxton e il mago Harry De Dio), nei momenti in cui non danzavano, restavano in scena per tutta la durata come spettatori. Nella versione di *The Mind Is a Muscle* presentata a settembre dello stesso anno, Rainer insegnò *Trio A* direttamente sul palcoscenico a Becky Arnold, dopo che il pezzo era già stato eseguito da Steve Paxton, sulle note di *In The Midnight Hour* dei Chambers Brothers, e da Frances Brook mentre veniva proiettato il video di una lezione di Rainer su questo stesso pezzo. Per complicarne ulteriormente la ricezione, dopo averlo presentato già due volte di seguito, Rainer invitò quindici spettatori sul palcoscenico lasciandoli liberi di attraversarlo in tutte le direzioni ma senza interrompere la sessione durante cui ripeteva dal vivo *Trio A* con Arnold⁷.

A partire dallo spettacolo del 1968, *Trio A* ha avuto una lunga storia indipendente e in alcuni casi anche intrecciata ad altre creazioni di Rainer. È stato eseguito da danzatori professionisti (tra cui quelli del White Oak Dance Project, del New York City Ballet, ma anche da Steve Paxton nel 1972 presso la galleria L'Attico di Roma), da amatori, da studenti, da ampi gruppi e persino da alcuni *avatar* nel mondo virtuale digitale di Secondlife. Ne esistono versioni che prevedono una dilatazione temporale estrema o, al contrario, una compressione come *Trio A Pressured*, per essere adattata allo spazio limitato di un piccolo palcoscenico. È stato eseguito in collaborazione con la Axis Dance Company da danzatori abili e diversamente abili (*Trio A Pressured #X*) e in una versione definita "geriatrica" da Rainer, allora sessantatreenne, che simultaneamente spiegava la sua filosofia dell'invecchiamento. È stato proposto in contesti di protesta politica come la serata "People's Flag Show" organizzata alla Judson Memorial Church contro gli arresti di un gruppo di artisti per oltraggio alla bandiera nazionale. In questa occasione *Trio A With Flags* è stato eseguito da alcuni membri del Grand Union, uomini e donne nudi e con la bandiera americana avvolta attorno al collo in segno di protesta contro la guerra nel Vietnam. Pat Catterson vi ha sperimentato una versione all'indietro (detta "retrograda") e una che combinava l'esecuzione frontale di un performer con quella di un altro che gli correva attorno mentre tentava di mantenere il contatto visivo (*Facing*). Se Gordon afferma di avere fatto ricorso alla

⁷Cfr. Y. Rainer, *Work 1961-1973*, cit., p. 113.

sequenza di movimenti di *Trio A* ogniqualvolta sentiva di essere a corto di materiale su cui lavorare, altri danzatori e coreografi hanno incastonato *Trio A* nelle loro creazioni, come Catterson, che nel 1975 lo ha inserito nel suo *Serial II*.

Sebbene si sia congedata dalla danza tra il 1973 e il 1999, Rainer di fatto non ha mai smesso del tutto di eseguire in pubblico e di trasmettere il pezzo. Nel 1978, ha accettato di essere ripresa in video nell'ambito di un progetto di Sally Banes sulla storia della *post-modern dance*. Un'altra registrazione video di *Trio A* con Frank Conversano, Bart Cook e Sara Rudner è stata realizzata nel 1980 per il documentario *Beyond the Mainstream*, che è frutto del montaggio di queste riprese e di qualche passaggio del filmato del 1978. Altre due riprese video riguardano *Trio A With Flags* del 1970 con Rainer, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Lincoln Scott, e la versione proposta nel 1999 per una serata di beneficenza alla Judson Memorial Church. Rainer ha subito depositato il video dell'evento del 1999 alla biblioteca del Getty Research Institute, mentre ha messo a disposizione quello del 1970 solo nel 2013 e pertanto nessuno degli studiosi che ha analizzato questa versione lo ha visionato⁸.

Il pezzo ha stimolato nel tempo molti dibattiti sui fondamenti della rappresentazione teatrale occidentale e sul valore politico dell'atto di danzare. La qualità del movimento richiesta, definita "pedestre" o "ordinaria" da Rainer, favoriva la trasposizione della mobilità urbana (e specificamente newyorchese) a teatro, offrendo in questo modo la possibilità di esperire attraverso una nuova concezione di danza le possibili relazioni tra individuo e società. La negazione del rapporto visivo tra performer e pubblico implicava sottrarre lo spettatore e il danzatore a una dinamica relazionale che gli studi di genere hanno teorizzato in seguito come costruita nei termini di uno sguardo desiderante (identificato culturalmente come maschile) e di un oggetto del desiderio (femminile). La negazione del piacere visivo e del rapporto seduttivo tra performer e pubblico, unita al superamento della rappresentazione della danza come movimento armonioso, virtuoso e bello, miravano a presentare questa pratica sociale e artistica come un'attività umana intelligente. L'ingannevole ordinarietà di molti movimenti presenti in *Trio A*, per un verso, e la sua capacità di spiazzare lo sguardo dello spettatore rinegoziando un nuovo rapporto tra performer e pubblico, per l'altro, ebbero un impatto decisivo sullo sviluppo della *post-modern dance*. Per tutte queste ragioni, nel contesto artistico, sociale e politico di cui è espressione, *Trio A* è divenuto il pezzo più celebre tra quelli creati da Rainer e attorno a cui ha continuato a sperimentare per molti decenni. Infine, la presenza di un danzatore afro-americano in ambiti di protesta politica (come fu per *Trio A With Flags*) unita alla gestione della nudità in scena (e delle relative questioni legali), costituiscono degli elementi fondamentali della storia del pezzo, che hanno contribuito a comunicare la complessità dell'intreccio tra la rappresentazione dell'identità di genere ed etnica nella *post-modern dance*.

⁸ Cfr. J. Dellecave, *The Againness of Vietnam in Contemporary United States Antiwar Choreography*, UC Riverside Electronic Theses and Dissertations, 2015, pp. 88-89.

Rainer ha affermato recentemente che il pubblico di oggi non sarebbe disposto ad assistere ai lavori concettualmente impegnativi che aveva messo in scena all'inizio della sua carriera, ma, come rileva Ramsay Burt, la scena contemporanea della danza concettuale in Europa sembra contraddire questa impressione e confermare, semmai, quanto la sperimentazione in atto sia profondamente legata a questa tradizione⁹. In particolare Xavier Le Roy, Jérôme Bel e gli artisti parte del Quatuor Albrecht Knust hanno tutti cercato un punto di contatto con le opere dei danzatori e dei coreografi del Judson Church Theater. Non da ultimo, questi artisti hanno elaborato raffinate strategie per mettere in scena la storia della danza e sancire con la pratica scenica il loro ruolo attivo nel farla rivivere nel presente.

Azione, visione e rappresentazione

In un clima culturale fertile e stimolante, Rainer ha creato *Trio A* per mettere in crisi il concetto di danza ereditato dai danzatori moderni e riformularlo da mezzo per raccontare storie, esprimere sentimenti e comunicare significati a modo di esplorare le azioni e i movimenti del corpo. I movimenti in *Trio A* infatti non sono mimetici ovvero non riproducono né ricordano delle azioni specifiche, pur evocando una certa qualità delle azioni quotidiane. Come ben sintetizza Rainer, *Trio A* è «un movimento non dinamico, no ritmo, no enfasi, no tensione, no rilassamento»¹⁰. In termini musicali lo si potrebbe definire un fraseggio non modulato mentre sintatticamente corrisponde a una lunga frase priva di spaziature e punteggiatura. Come scrive Rainer:

Uno degli elementi più singolari è che non ci sono pause tra le frasi. Le frasi stesse spesso consistono di parti separate [...] ma la fine di ogni frase si fonde immediatamente con l'inizio della successiva senza alcun accento osservabile [...] creando l'impressione che il corpo sia costantemente impegnato in transizioni¹¹.

La coreografa precisa che il termine “frase” deve essere distinto da “fraseggio” in quanto «Una frase consiste semplicemente in due o più movimenti consecutivi, mentre il fraseggio [...] si riferisce al modo in cui è eseguita»¹². Come l'eliminazione delle pause tra le parole rende incomprensibile il linguaggio verbale, la soppressione del fraseggio rende la danza difficile da vedere e da decodificare. *Trio A* fa l'effetto di una frase biasciata perché, come afferma Carrie Lambert-Beatty, «compie un doppio attacco alla frase di danza: sopprime sia la differenza (i valori differenziali delle parti

⁹ Cfr. R. Burt, *Trio A in Europe*, in «Dance Research Journal», 2009, n. 2, p. 25.

¹⁰ Y. Rainer, *Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets'*. Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965, in Ead, *Work 1961-1973*, cit., p. 46 (ed. or. in «The Tulane Drama Review», 1965, n. 2, pp. 168-78).

¹¹ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 67.

¹² Ivi, p. 64.

della frase) che la differenziazione (la capacità di discernere le frasi stesse)»¹³. Disarticolando la gerarchia interna alla sequenza dei movimenti, *Trio A* sfida, dunque, la capacità dello spettatore di discernere la frase in quanto al suo interno «nessuna cosa è più importante di un'altra»¹⁴. In questo senso, il pezzo contrasta esplicitamente, superandolo, anche l'approccio estetico di John Cage – che pure fu un punto di riferimento per la generazione del Judson Church Theater – per cui la composizione, sia musicale sia coreografica, si rifà sempre a schemi e articolazioni ritmiche precise oltre che facilmente riconoscibili dal pubblico¹⁵. Rainer si opponeva in questo modo alla tradizione della *modern dance* e all'uso convenzionale del fraseggio, che a suo dire andava a sostegno di un certo esibizionismo del danzatore e convogliava sulla parte “centrale” di un pezzo l'attenzione dello spettatore, facendo sì che ne memorizzasse quasi fotograficamente i momenti salienti. Dal canto loro, le azioni che si susseguono – salti, rotolamenti, accovacciamenti, camminate, marce, corse e così via – sono sì equiparabili a quelle che si compiono nella vita quotidiana, veicolando l'idea che per danzare non occorra essere un professionista, e tuttavia richiedono al performer una grande capacità di controllo per gestire la coordinazione di mani, braccia, spalle, piedi e gambe¹⁶.

Il pezzo è difficile da guardare perché disorienta l'occhio, e a maggior ragione quello dello spettatore dell'epoca abituato a ben altre modalità di organizzare coreograficamente un pezzo e di raccontare in scena attraverso la danza, in quanto ciò che appare è solo la resa fisica e non il correlato emotivo, immaginifico o narrativo del movimento. Rainer ha strutturato *Trio A* perché avesse una disposizione frontale rispetto al pubblico e fosse pertanto visibile per tutto il tempo, ma ostacolasse qualsiasi forma di coinvolgimento emotivo e psicologico. Dalla sua prospettiva, l'azione era più importante dell'esibizione dello stato d'animo e per questa ragione il performer doveva apparire come neutro nell'eseguirlo. In questo modo metteva anche in discussione alcuni tra i principali fattori della ricezione a teatro come la proiezione e l'immedesimazione. Facendo in modo che lo spettatore vedesse i danzatori istruiti a distogliere lo sguardo da chi li guardava e mentre restavano in scena anche dopo avere terminato la loro esecuzione guardando gli altri danzatori in azione, in *Trio A* Rainer ha messo sotto una lente di ingrandimento non tanto la spettacolarità quanto la teatralità e dunque, etimologicamente, la visione¹⁷. Costruendo un rapporto tra performer e spettatore non più basato sulla seduzione, Rainer ambiva a scardinare un meccanismo rimasto a suo dire oziosamente prigioniero di una dinamica in cui «il performer è chiuso nel suo narcisismo e lo spettatore nel suo voyeurismo»¹⁸. In *Trio A*,

¹³ C. Lambert-Beatty, *Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's Trio A*, in «October Magazine», 1999, n. 89, p. 97.

¹⁴ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 65.

¹⁵ C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., pp. 5-9.

¹⁶ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 66.

¹⁷ Cfr. P. Phelan, *Introduction*, in Ead., *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 6.

¹⁸ M. Franko, *Some Notes on Yvonne Rainer, Modernism, Politics, Emotion, Performance, and the Aftermath*, in J. Desmond (a cura di), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997, pp. 293.

come precisa la stessa Rainer, semplicemente «I due punti di vista – del performer e dello spettatore – non sempre coincidono»¹⁹.

L'intero pezzo è strutturato, inoltre, a partire da un'inversione del meccanismo dell'illusione teatrale: laddove lo sforzo fisico e mentale del performer è solitamente dissimulato, qui è esibito in quanto deve essere costantemente attento a distribuire lo sforzo e l'energia, e, d'altro canto, laddove il fraseggio è posto in evidenza per facilitare la comprensione dei contenuti da parte dello spettatore e favorirne l'apprezzamento estetico, qui è celato dietro l'apparente assenza di modulazione. *Trio A*, dunque, non nega l'illusione, semmai la crea rovesciandola di senso, al punto che, come sintetizza Lambert-Beatty, «ciò che si vede diventa [...] ciò che si sente» in quanto la danza pone in connessione «ciò che appare con ciò che è attualizzato»²⁰.

Per traghettare la danza oltre la teatralità emotiva, che Rainer identificava come tipica della *modern dance*, *Trio A* non si sottraeva del tutto ai meccanismi che mediano la percezione²¹ ed era frutto di una fitta rete di rimandi visivi di diversa origine e destinazione. Nello specifico, Lambert-Beatty ha evidenziato quanto la cultura mediatica dell'epoca avesse fatto emergere in tutta la loro complessità i meccanismi sottesi al rapporto tra spettatore e oggetto della visione. Il pezzo non mirava, dunque, a sottrarre la danza alla condizione dell'esibizione che, al contrario, ne costituisce il perno. Restava pertanto inalterato il rapporto tra danzatore che esegue e spettatore che guarda, sente, reagisce e riflette, ma l'esecuzione dei movimenti ordinari non coincideva pienamente con la loro abituale funzione. La poetica di Rainer, precisa Lambert-Beatty, non azzera le convenzioni in uso, ma si pone piuttosto in un territorio di mezzo tra rappresentazione e presentazione, ed esplora (mettendolo in crisi) l'atteggiamento proiettivo dello spettatore sull'opera d'arte (coreografica) e la sua esperienza empatica sotto forma di risposta cinestetica (e successivamente, nei suoi film, sotto forma di identificazione)²². I corpi in scena sono per Rainer estremamente reali ed estremamente distanti, e dunque insieme presenti e rappresentati. Questa polarizzazione mirava a ricreare una tensione e un'ambiguità simili a quelle che la coreografa diceva di percepire nelle immagini cruento mandate in onda dai telegiornali dell'epoca di quanto accadeva in Vietnam, portando letteralmente una guerra vera in forma di rappresentazione nelle case degli americani²³.

Rainer allineò esplicitamente *Trio A* anche ai discorsi che andavano affermandosi nelle arti visive in merito all'arte minimalista e concettuale di marca statunitense, e a quella che la storica dell'arte Lucy Lippard ha definito come la smaterializzazione dell'oggetto artistico²⁴. Nell'arco di tempo tra il 1965 e il 1968, durante il quale *Trio A* è stato creato e trasformato, Rainer pubblicò anche due testi teorici, il *No Manifesto*

¹⁹ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 266.

²⁰ C. Lambert-Beatty, *On Being Moved*, cit., p. 49.

²¹ Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., pp. 132-133.

²² C. Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2008, pp. 1-17.

²³ Ivi, pp. 145-152.

²⁴ Cfr. R. Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, New York-London, Routledge, 2006, p. 79.

(1965)²⁵ e *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* (1966-68)²⁶. Il primo fu stampato nel programma di sala della versione di *The Mind Is a Muscle* del 1968 e costituisce il quadro concettuale entro cui si sviluppa *Trio A*:

NO alla spettacolarità, al virtuosismo, alle trasformazioni sia magiche che fittizie, no al fascino e alla trascendenza dell'immagine della star, no all'eroico e all'anti-eroico, no alle immagini dozzinali, no al coinvolgimento del performer o dello spettatore, no allo stile, no alla tendenza, no alla seduzione dello spettatore grazie alle astuzie del performer, no all'eccentricità, no al commuovere e al commuoversi²⁷.

Il secondo testo fu inserito nella prima antologia di saggi sull'arte minimalista per offrire al pubblico e alla critica coevi alcuni appigli utili a inquadrare la sua poetica facendo convergere la sua opera nel più ampio movimento artistico che andava formandosi. Rainer, come altri danzatori e coreografi a lei contemporanei, pensava all'arte come uno strumento per esercitare una critica profonda alla sua istituzionalizzazione e alla funzione sociale a cui era destinata, e in questo testo propone una comparazione tra l'estetica minimalista e il proprio modo di comporre coreograficamente. In linea con le teorie che accompagnarono l'affermazione del Minimalismo, la poetica di Rainer si incentra sulle questioni della spettatorialità, della rappresentazione e dell'incorporazione, oltre che sulla complessa relazione tra oggetto e soggetto, e tra apparenza ed esperienza²⁸. Per trovare una possibile convergenza tra movimento quotidiano e astrazione, fece un uso strumentale del paradigma critico e interpretativo proposto da Clement Greenberg²⁹, che leggeva il modernismo come una corrente storica e come una posizione estetica in merito alla funzione dell'arte, ovvero la capacità di riflettere sulla natura del proprio medium. La strategia di Rainer consisteva nel tentare di rendere il movimento il più simile possibile a un oggetto facendo ricorso alla ripetizione, e nel creare «degli "oggetti-teatro" che non ricambiavano lo sguardo del pubblico»³⁰. Restava dubbiosa però sull'effettiva possibilità di gestire in questi termini la performance di essere umani e non oggetti inanimati³¹. In altre parole, mentre in una relazione basata sull'empatia, il soggetto che guarda è un tutt'uno con l'oggetto della visione, l'astrazione a cui tendeva il Minimalismo alterava questa dinamica e in *Trio A* la tensione verso l'astrazione si risolveva nella trasformazione del soggetto danzante in una presenza simile a un oggetto. In questa transizione anche le emozioni semplicemente accadevano perché, come recita il titolo dell'autobiografia di Rainer, *Feelings are Facts*³².

²⁵ Y. Rainer, *No Manifesto*, in «The Tulane Drama Review», cit. Cfr. anche Ead., *A Manifesto Reconsidered*, London, Serpentine Gallery, 2008.

²⁶ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit.

²⁷ Y. Rainer citata in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit. p. 65.

²⁸ C. Lambert-Beatty, *Being Watched*, cit., p. 131.

²⁹ Cfr. G. Di Salvatore e L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo. Antologia critica*, Milano, Johan & Levi, 2011.

³⁰ Y. Rainer, *Don't Give the Game Away*, in «Arts Magazine», 1967, n. 6, pp. 47.

³¹ *Ibidem*.

³² Y. Rainer, *Feelings Are Facts. A Life*, Cambridge, MIT Press, 2006.

Narrare la storia

Le riflessioni teoriche di Rainer all'epoca della creazione di *Trio A* hanno contribuito a narrare la storia dell'arte (e della danza) come un percorso lineare in cui, come puntualizza Norman Bryson, «l'astrazione diventa il punto finale dello stesso processo storico»³³. In questo quadro complessivo implicitamente modernista, la transizione dalla *modern dance* alla *post-modern dance* è descritta nei termini di un progressivo abbandono della rappresentazione in favore dell'astrazione. Negli anni Trenta del Novecento, il principale critico e teorico della *modern dance*, John Martin, nel testo che delineava i fondamenti della nuova arte, indicava come il balletto stesse alla rappresentazione, all'Europa e al passato, quanto la *modern dance* all'astrazione, agli Stati Uniti e al presente³⁴. Banes, che per prima fece da cassa di risonanza critica alla generazione del Judson Church Theater, identificò nel lavoro pratico e teorico di questo collettivo di artisti, e in particolare nelle opere coreografiche di Rainer degli anni Sessanta e Settanta, la piena maturazione del modernismo coreutico che, a suo dire, la *modern dance* aveva solo in parte realizzato. Secondo Banes, infatti, le opere intrise di psicologismi e di significati letterari che avevano caratterizzato la produzione di molti coreografi moderni (*in primis* di Martha Graham) e la proliferazione di nuove tecniche coreutiche avevano finito col nuocere alle premesse della *modern dance*. Dalla prospettiva modernista, lo scopo principale di un'opera coreografica consisteva nell'offrire un'occasione di ripensare il suo mezzo, ovvero la danza, e il merito che riconosceva ai danzatori postmoderni era pertanto di avere la capacità di sensibilizzare il pubblico a guardare in modo "nuovo" la danza e a concettualizzarla, superando così l'impasse in cui i danzatori moderni avevano finito col costringerla³⁵. In definitiva, per Banes, che pure rivide in parte la sua posizione nella seconda introduzione a *Tersicore in scarpe da tennis* pubblicata nel 1987, la *post-modern dance* si poneva in linea con l'arte minimalista ma era anche l'ovvia continuazione della *modern dance* in quanto ne aveva portato a compimento l'ideale modernista³⁶.

Gli studi di danza hanno registrato un primo netto scarto da questa impostazione in cui le poetiche degli artisti risuonavano nel racconto storico condotto, peraltro quasi esclusivamente dai critici e non dagli storici, grazie alla profonda influenza esercitata negli anni Novanta dalla *cultural theory*³⁷. In questa fase Susan Manning è stata tra le prime a vedere nel Judson Dance Theater il punto di arrivo di un periodo di sperimentazione artistica ma anche delle stesse narrazioni storiche che hanno impropriamente rafforzato l'immagine della *modern dance* come sostanzialmente

³³ N. Bryson, *Cultural Studies and Dance History*, in J. Desmond (a cura di), *Meaning in Motion*, cit., pp. 55-77.

³⁴ Cfr. J. Martin, *La Modern Dance*, Roma, Edizioni Di Giacomo, 1991 (*The Modern Dance*, New York, A. S. Barnes and Co., 1933; nuova ed. New York, Dance Horizons, 1965).

³⁵ Cfr. S. Banes, *Introduzione alla prima edizione*, in Ead., *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., pp. 42-43.

³⁶ Cfr. S. Banes, *Introduzione alla seconda edizione*, Ivi, p. 10; R. Burt, *'Don't Give the Game Away'*, cit., n.p. Per una lettura complessiva delle attività del Judson Church Theater cfr. anche R. Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, New York-London, Routledge, 2006.

³⁷ S. Franco e M. Nordera, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005.

modernista³⁸. Mark Franko ha definitivamente messo in discussione il determinismo storico sotteso all'impostazione tradizionale della storia della danza, offrendo una lettura molto più complessa e articolata del modernismo coreutico. In particolare, ha analizzato i casi in cui sia la *modern dance* sia la *post-modern dance* hanno veicolato discorsi politici e affrontato questioni di genere in modo più o meno esplicito e più o meno evidente³⁹, individuando proprio in *Trio A* un caso esemplare di emersione di questo filone di opere e poetiche marginalizzate dai «regimi modernisti della rappresentazione» a lungo dominanti⁴⁰. Ha proposto, inoltre, di leggere l'abbandono nel 1973 della danza per il cinema da parte di Rainer come la reazione alla delusione per gli esiti del lavoro sulla de-soggettivazione della danza a cui preferì la sperimentazione nell'impegno politico e sociale, cambiando solo il mezzo, non l'assunto di base della sua poetica.

Più recentemente, Gerald Siegmund ha avanzato l'ipotesi che non sia il ricorso al movimento ordinario o ai compiti (*task*) che i performer dovevano eseguire per dare una forma coreografica al loro agire in scena, né le innovazioni sul piano drammaturgico introdotte con l'uso degli *score* o partiture di azioni ad avere marcato la frattura tra *modern dance* e *post-modern dance*, bensì il passaggio dall'enfasi sulla cinestesia a quella sulla visione. Il corpo e il movimento che nella *modern dance* erano percepiti rispettivamente come una forma di presenza de-soggettivata e come un mezzo, sono stati cioè sostituiti dalla possibilità della danza di esibire una corporeità da leggere come un testo⁴¹. Infine, in un quadro di ripensamento della narrazione storica dell'arte del XX e XXI secolo che favorisse una visione integrata della storia della danza e dell'arte visiva e performativa contemporanee, Catherine Wood ha suggerito di guardare al lavoro di Rainer come a una terra di mezzo, che colma il divario tra il Minimalismo e le pratiche artistiche introdotte dal Concettualismo e da Fluxus⁴².

Praticare la memoria

Altri spunti per comprendere le molte forme di esistenza di *Trio A* vengono dalle aperture metodologiche e teoriche che negli ultimi vent'anni studiosi di danza e artisti hanno capitalizzato dagli studi sulla memoria, dalle riflessioni sulla storiografia e dall'indagine filosofica.

L'ampio dibattito teorico avviato fin dagli anni Novanta in seno ai Performance Studies ha portato a ridiscutere lo statuto ontologicamente effimero della danza e della performance per delineare teoricamente un vasto campo di possibilità, che si pongono

³⁸ Cfr. S. Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993.

³⁹ Cfr. in merito M. Franko, *Dancing Modernism – Performing Politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

⁴⁰ M. Franko, *Some Notes on Yvonne Rainer*, cit., pp. 290-291.

⁴¹ Cfr. G. Siegmund, *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 29-30.

⁴² Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., p. 164.

in un territorio di mezzo tra la totale sparizione, le tracce della memoria e i documenti della storia. Nello specifico, l'impermanenza della danza, a lungo stigmatizzata come segno della sua incapacità di restare nel tempo si è rivelata in molti casi, al contrario, una garanzia di sopravvivenza ai regimi politici e ai meccanismi di censura, alle legislazioni in materia di diritto d'autore e, non da ultimo, alle logiche e alle ideologie sottese alla formazione dei canoni artistici. Dando l'impressione di inabissarsi come un fiume carsico o di esistere al di fuori della dimensione istituzionale, opere coreografiche e tecniche di danza riappaiono così talvolta in luoghi lontani da quelli in cui hanno avuto origine e in forme non immediatamente riconoscibili. Questi percorsi testimoniano quanto la danza sia esistita senza essere stata registrata e riconosciuta dalle grandi narrazioni storiche o talvolta anche proprio perché le è stato negato questo riconoscimento⁴³. Ciò che accade, tuttavia, è che dopo essere stata agita dai corpi e per il pubblico, la danza come pratica sociale e artistica penetra nelle coscienze, diventa parte della memoria collettiva e in questa dimensione prosegue il suo viaggio attraverso il tempo.

L'interesse per la memoria negli studi di danza rispecchia una più ampia attenzione per i meccanismi del suo funzionamento dal punto di vista cognitivo e neurofisiologico, per l'impatto crescente delle tecnologie nel nostro modo di ricordare eventi personali e storici, e per la scomparsa degli ultimi testimoni dei grandi traumi e tragedie del secolo scorso. A questo si aggiungono, tra gli altri, il post-colonialismo e i processi di decolonizzazione in atto, i fenomeni migratori e diasporici e, non da ultimo, le politiche della conservazione del patrimonio e i discorsi sulla natura e le funzioni dell'archivio. Nell'insieme questi fattori hanno trasformato il nostro modo di ricordare e di rappresentare la memoria, ma anche di studiare le complesse modalità della trasmissione del passato, individuale e collettivo.

La memoria, dunque, è oggetto di studio di un campo transdisciplinare e interdisciplinare e proprio per questa ragione di grande interesse per lo studio dei meccanismi di funzionamento e rappresentazione della danza e per l'indagine della sua storia. Come ha precisato Andreas Huyssen, l'attuale ossessione per la memoria è sintomatica della crisi della struttura temporale che ha marcato la modernità e del desiderio di reagire alla temporalità imposta dai nuovi media, dalla tecnologia e dai nuovi sistemi di comunicazione che tendono alla simultaneità⁴⁴. D'altro canto, Reinhart Koselleck ha dimostrato come la tripartizione del tempo in passato, presente e futuro si sia in realtà imposta in questi termini solo a partire dal XVIII secolo e quanto sia dunque culturalmente e storicamente determinata⁴⁵. Infine, il concetto di «regime di storicità» introdotto da François Hartog suggerisce come ogni società tratti il proprio passato, lo racconti e lo trasmetta a partire da una relazione con esso e dal suo modo «di essere nel tempo»⁴⁶.

⁴³ Cfr. S. Franco e M. Nordera, *Introduzione della sezione Trasmettere*, in Eaed., (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 321-328.

⁴⁴ Cfr. A. Huyssen, *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, New York-London, Routledge, 1995, p. 6.

⁴⁵ Cfr. R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 1986 (*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979).

⁴⁶ F. Hartog, *Regimi di storicità*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 41-59 (*Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2003).

Uno degli assunti centrali per chi studia la danza e la sua storia dalla prospettiva della memoria è che ricordare non significa soltanto «accogliere, ricevere un'immagine dal passato», ma anche «fare qualcosa»⁴⁷, perché la memoria, come precisa Paul Ricoeur, è sempre esercitata. Un modo per fare un'esperienza del passato nel presente e addentrarsi nella complessità della storia (della danza) è la pratica contemporanea del *reenactment*, che sta profondamente segnando la nostra comprensione della danza del passato, in quanto offre la possibilità di esperire il tempo come storico nella performance e non nella lettura di una narrazione storica⁴⁸. Il vasto campo di sperimentazione che ha preso il nome dalle rievocazioni storiche di eventi del passato rianimati nel presente attraverso l'esperienza fisica⁴⁹ sta contribuendo, infatti, a dare forma a un approccio anti-positivistico della storia della danza e più in generale dell'arte. Le diverse forme di *reenactment* di un pezzo di danza (ma anche di un repertorio o una tecnica) costituiscono degli atti performativi che lo ripropongono nel presente per stabilire un rapporto diverso con il suo passato⁵⁰. Senza mascherare la distanza temporale, come accade per le ricostruzioni filologiche che puntano a far rivivere un'opera del passato com'era e dov'era, il *reenactment* è frutto dell'intreccio fra lo spazio-tempo dell'archivio e lo spazio-tempo del processo di archiviazione, che produce una spazializzazione del tempo e una temporalizzazione dello spazio⁵¹. Per queste ragioni spesso tende a destabilizzare il nostro senso di ciò che è passato, le nozioni stesse di opera coreografica e di tecnica coreutica, così come le abbiamo ereditate e sperimentate, e quelle di tradizione e autenticità. Le opere che vengono (ri) messe-in-azione⁵² creano le condizioni necessarie alla ricezione critica del ruolo e del valore che hanno avuto e/o che è stato loro attribuito. Il *reenactment*, in definitiva, materializza il profondo cambiamento in atto nella concettualizzazione dei regimi di storicità e contribuisce a spostare la danza dal registro del linguaggio verbale e visivo a quello della performance in quanto la rivaluta come un'esperienza più che come un prodotto.

Chi pratica e studia la danza sa quanto sia prezioso il corpo quando ci proponiamo di attivare narrazioni individuali o collettive di un evento o di un'opera coreografica del passato. Il corpo è sempre modellato dall'uso e per questo può essere considerato un archivio. La metafora del corpo-archivio, rilanciata negli studi di danza da

⁴⁷ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003 (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000), p. 83.

⁴⁸ Cfr. R. Koselleck, *The Practice of Conceptual History*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 127.

⁴⁹ Cfr. V. Agnew, J. Lamb e J. Tomann (a cura di), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, New York-London, Routledge, 2019.

⁵⁰ Cfr. M. Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2018.

⁵¹ Cfr. C. Thurner, *Time Layers, Time Leaps, Time Loss: Methodologies of Dance Historiography*, in M. Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit., pp. 525-534.

⁵² Questa è la traduzione italiana di *reenactment* proposta da Alessandro Pontremoli in A. Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 2016, n. 1 (*The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», 2010, n. 2, pp. 28-48), pp. 30-52.

Inge Baxmann e André Lepecki⁵³, si riferisce precisamente all'idea che la materialità del corpo possa essere intesa anche come un insieme di conoscenze sensoriali, che conservano e allo stesso tempo elaborano la nostra memoria individuale e collettiva. In questo senso il corpo suggerisce significati oltre la sua dimensione fisica e custodisce un sapere che affonda le sue radici nel passato pur essendo in costante trasformazione⁵⁴. Mobilitando l'empatia cinestetica, il danzatore attiva la memoria sensoriale dello spettatore, che a sua volta "simula internamente" i movimenti e i gesti come se li stesse mettendo in atto mentre li osserva e li trasforma in ricordi⁵⁵. Se, dunque, riconosciamo nell'incorporazione uno dei modi in cui il corpo e le sue pratiche accumulano tracce nel tempo, non possiamo che pensare alla danza come a un sistema dinamico di incorporazioni intersoggettive che attraversano le epoche storiche⁵⁶, e come a un processo di archiviazione⁵⁷.

Nel complesso, questa rivisitazione dei fondamenti teorici e degli strumenti metodologici adottati dalla storiografia della danza di impostazione tradizionale ha portato alla valorizzazione delle strategie memoriali in atto nella creazione, fruizione, trasmissione, documentazione e conservazione di un'opera coreografica, di un movimento o di una tecnica. La danza, da questa nuova prospettiva, non solo non è effimera ma continua a esistere nel tempo alla convergenza tra memoria e immaginazione, continuamente riattivata dalla teoria e dall'interpretazione storica⁵⁸.

Tornando a *Trio A* di Yvonne Rainer, nella sua puntuale analisi *The Mind is a Muscle*, Wood sostiene che la vera innovazione di quest'opera e la ragione del suo impatto nel mondo dell'arte visiva e performativa risiedono nel rapporto che si viene a creare tra sostanza materiale e concettuale⁵⁹. Più specificamente, Rainer mirava proprio a rappresentare l'effimero materializzandolo nella struttura coreografica per farne un oggetto di riflessione. Per bilanciare la difficoltà strutturale di *Trio A* e il suo modo innovativo di articolare il tempo oltre la dimensione cronologica sottraendolo

⁵³ I. Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, in S. Gehm, P. Husemann e K. von Wilke (a cura di), *Knowledge in Motion*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 207; A. Lepecki, *Il corpo come archivio*, cit. Su questo tema cfr. anche S. Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in G. C. Chernetich (a cura di), *Gli archivi del corpo*, in «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico-culturali», dossier n. 5, 2019, pp. 55-65.

⁵⁴ Cfr. S. L. Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New York-London, Routledge, 2011.

⁵⁵ Cfr. I. G. Hagendoorn, *Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography*, in «Journal of Consciousness Studies», 2004, nn. 3-4, pp. 79-110.

⁵⁶ Cfr. G. Brandstetter, *Choreography as Cenotaph: The Memory of Movement*, in G. Brandstetter, H. Völckers e H. Cantz (a cura di), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, pp. 102-113.

⁵⁷ Cfr. T. Buckland, *Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment*, in «Yearbook for Traditional Music», 2001, n. 33, pp. 1-16; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke University Press, 2003; C. Thurner, *Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' In Dance Context*, in G. Brandstetter e G. Klein (a cura di), *Dance (and) Theory*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, pp. 241-245.

⁵⁸ Cfr. S. Franco e M. Nordera, *Introduzione generale*, in Eaed., *Ricordanze*, cit., p. XVII.

⁵⁹ Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit.

alla modulazione, Rainer è ricorsa al meccanismo della ripetizione. Così facendo, ha offerto, da un lato «un modo alternativo di ordinare il materiale» e, dall'altro, «di renderlo letteralmente più facile da vedere»⁶⁰ oltre che memorabile⁶¹. Ed è proprio in questa strategia di fissazione del ricordo, di chi lo ha eseguito e di chi lo ha visto, che la coreografa è riuscita a mantenere vivo il pezzo e a farne un punto di riferimento per molte generazioni di artisti e studiosi.

Il *reenactment* di *Trio A* che la stessa Rainer ha proposto in forma di duetto tra lei e Richard Move (alias Richard Weinberg)⁶² nel documentario *Rainer Variations* (2002) di Charles Atlas in occasione della retrospettiva *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002* presso la Schmidt Center Gallery di New York per celebrare i quarant'anni della sua carriera⁶³, porta al centro dell'attenzione la questione della sua trasmissione e della sua sopravvivenza. Qui Rainer ribadisce, infatti, come nel pezzo il passato interferisca di continuo col presente, facendo riemergere le convenzioni coreutiche che tentava di mettere in crisi all'epoca della sua creazione e intessendole in una nuova trama⁶⁴. Il duetto, cioè, trascende le esigenze della conservazione di un'opera coreografica e colloca *Trio A* in una rete di temporalità storiche rendendolo materia di riflessione sulla condizione passata della danza e sui meccanismi della sua incorporazione⁶⁵.

Move è una nota *drag queen* della scena newyorchese che, nei suoi spettacoli parte della serie *Martha@...* inaugurata nel 1996, si presentava nei panni di Martha Graham incorporandone gestualità, movimenti e voce. Libero dai doveri morali e dai legami affettivi di un erede designato personalmente dal maestro, e potendosi dunque posizionare lungo un asse ereditario indiretto, Move ha condotto una seria ricerca archivistica affiancata da un lavoro sulla memoria individuale e collettiva degli spettacoli di Graham, e da un'impostazione che fa tesoro della prospettiva teorica postmoderna, secondo cui non è possibile risalire all'originale di un lavoro coreografico, ma solo alle numerose ripresentazioni di una rappresentazione⁶⁶. In questo documentario Rainer ha inserito un episodio in cui prova senza successo a trasmettere *Trio A* a Move-Martha Graham. Questo breve episodio, ora disponibile anche su Vimeo⁶⁷, le ha consentito di

⁶⁰ Y. Rainer, *A Quasy Survey*, cit., p. 68.

⁶¹ Cfr. C. Lambert, *On Being Moved*, cit., p. 159.

⁶² Per informazioni biografiche su Richard Move cfr. www.move-itproductions.com.

⁶³ *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, mostra allestita a New York presso la Schmidt Center Gallery (4 novembre 2005 - 21 gennaio 2006).

⁶⁴ Cfr. C. Lambert, *On Being Moved*, cit., p. 153.

⁶⁵ Cfr. M. Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p. 4.

⁶⁶ Cfr. R. Burt, *Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction, Restaging and Originality*, in «Dance Theatre Journal», 1998, n. 2, pp. 30-33.

⁶⁷ Cfr. <https://vimeo.com/346416839>. Cfr. anche S. Franco, *Eredità contese e trasmissioni indirette. Il caso di Richard Move e Martha Graham*, in E. Cervellati e S. Franco (a cura di), *Danza e teatro: storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, atti del convegno di studi dedicato a S. Sinisi ed E. Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009), Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, pp. 169-178; S. Franco, *Trasmettere citando. Richard Move, Yvonne Rainer e le storie della danza*, in «Roots&Routes. Research on Visual Cultures», 2012, <http://www.roots-routes.org/?p=6526> (ultima consultazione: 4 giugno 2021); S. Franco, *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolf Laban*, in «Acting Archives», 2014, n. 8, pp. 182-201.

affrontare molti temi importanti per la sua ricerca artistica come la difficoltà di cancellare le tracce di una tecnica di danza appresa in passato, le dinamiche che si instaurano tra maestro e allievo, cioè tra chi dimostra e chi incorpora. In più momenti Move-Graham non riesce a fare suoi i movimenti “apparentemente” semplici proprio perché ordinari di *Trio A*, perché ogni postura e ogni gesto tradiscono quanto il suo corpo sia stato messo in forma da una precisa tecnica da cui non è mai facile liberarsi del tutto. Il pezzo sottolinea, inoltre, quanto dai movimenti ordinari affiorino in più punti tracce di passi e posture che hanno altrove la loro origine, come quando, per esempio, si intravedono (opportunosamente alterati) l'*arabesque* o il *rond-de-jambe* di chiara matrice accademica così come la diagonale finale, che evoca traiettorie simili in molti pezzi di George Balanchine ma anche di Merce Cunningham e Lucinda Childs⁶⁸.

Inoltre, in filigrana si legge la tensione generazionale tra Graham, che, pur avendo faticato molto a imporre la sua idea di *modern dance* e la sua immagine di donna e artista indipendente in un contesto artistico e sociale poco ricettivo se non ostile, non ha reso certo la vita facile alle generazioni successive, a loro volta insofferenti per l'eccessiva istituzionalizzazione della *modern dance* e la formalizzazione delle tecniche coreutiche che aveva prodotto. Quello che appare come un anacronismo storico e una trasmissione in “senso vietato” – ovvero da allievo a maestro – restituisce una realtà meno nota, ma altrettanto vera, della storia della danza, come la convivenza sulle scene tra artisti di formazione ed età diverse e la possibilità che anche i maestri possano apprendere più o meno consapevolmente dagli allievi. Questo duetto, perciò, decostruisce, in forma coreografica, la logica teleologica della trasmissione secondo precise genealogie di maestri e allievi, che Rainer riconosce di avere assimilato acriticamente in passato, come dimostra la sua difficoltà iniziale a porre la poetica e il repertorio di Graham nella giusta prospettiva storica. Pochi anni prima, in occasione della nuova edizione di una serie di suoi testi, Rainer aveva infatti dichiarato la propria miopia nei confronti della *modern dance* (e nella fattispecie di Graham) di cui ammetteva di avere avuto solo una vaga idea a causa della mancanza di documentazione disponibile all'epoca dei suoi esordi, quando non esistevano archivi pubblici dove recarsi per colmare le proprie lacune e ampliare le proprie conoscenze⁶⁹. Nello specifico, Rainer, che aveva seguito dei corsi di tecnica Graham, afferma di avere scritto alcuni testi teorici sulla danza senza di fatto conoscere approfonditamente il repertorio della coreografa o quello degli altri protagonisti della *modern dance* tra gli anni Trenta e i primi anni Sessanta. Nei suoi testi teorici di quegli anni aveva bollato *tout court* questo repertorio come pesantemente psicologico ed eccessivamente drammatico. Ma questo giudizio, che si adatta all'ultima fase della produzione di Graham, è decisamente meno pertinente rispetto alle opere coreografiche degli anni Trenta, in particolare *Lamentation* (1930), che proponeva una visione di danza non solo più affine alla sua linea anti-narrativa, ma anche di negazione del movimento virtuosistico. Questa ammissione tardiva getta nuova luce su come nella

⁶⁸ Cfr. S. Wookey, *Transmitting Trio A (1966): The Relations and Sociality of an Unspectacular Dance*, in Lesley Main (a cura di), *Transmissions in Dance: Contemporary Staging Practices*, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 146.

⁶⁹ Y. Rainer, *A Woman Who*, cit., p. 27.

storiografia della danza occidentale si siano creati dei cortocircuiti tra poetiche artistiche e narrazioni storiche, che hanno finito per appiattire le dinamiche tra passato e presente lungo traiettorie che vanno dalla *modern dance* alla *post-modern dance* presentate, semplicisticamente, come lineari e progressive, ma anche come per gli artisti sia stato difficile posizionarsi in un simile quadro complessivo.

Non da ultimo, Rainer in questo duetto con Move-Graham esplicita le implicazioni di genere presenti e attive nella costruzione e ricezione del corpo del danzatore. In *Trio A*, come sottolinea Wood, Rainer ha proposto nuove soluzioni di rappresentazione del sé che esulavano da quelle culturalmente prescritte, mettendo letteralmente in scena delle possibilità alternative di dare forma al corpo che danza e nel contempo di organizzarlo come «una dimostrazione intelligibile del soggetto umano pensante, agente e fallibile»⁷⁰. Lungo questa direzione, Judith Butler, forte della constatazione che le finzioni culturali normative si formano attraverso un processo di sedimentazione di copioni ripetutamente eseguiti nel tempo, ha sostenuto che è possibile operare delle trasformazioni dell'identità biologica di genere proprio introducendo delle forme alternative di ripetizione di abitudini e modalità di agire del/col corpo⁷¹. Susan Foster, ha ulteriormente sviluppato questo punto articolando l'ampio spettro di azione del corpo all'interno di una cornice data come la tensione che si viene a creare tra danza e coreografia. In *Trio A*, la variabilità della durata del pezzo, che dipende da come il singolo danzatore lo esegue, altera la precisa architettura del suo schema coreografico, rendendo così manifesta questa tensione tra danza e coreografia e, simbolicamente, la possibilità dell'individuo di negoziare il proprio spazio di azione all'interno di uno schema sociale e culturale coercitivo⁷².

Fare l'esperienza di *Trio A*

Le forme di sapere mediate dalla danza sono state raramente oggetto di attenzione da parte degli storici e sono rimaste marginali nello studio della cultura in quanto tracce di un patrimonio immateriale che storicamente è stato costruito come l'opposto di quello materiale, più facilmente documentabile e archiviabile. Gli artisti, i curatori e gli studiosi accomunati dal desiderio di riconoscere il patrimonio coreutico come parte integrante del patrimonio culturale, stanno individuando le modalità di conservazione più efficaci della danza e della performance, a partire dal pieno riconoscimento dei meccanismi di incorporazione e trasmissione. Questo fenomeno non solo contrasta la narrazione tradizionale della storia dell'arte (e della danza)⁷³, ma rientra anche pienamente

⁷⁰ C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., p. 84.

⁷¹ Cfr. J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990); J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996 (*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York-London, Routledge, 1993).

⁷² Cfr. S. Foster, *Choreographies of Gender*, in «Signs», 1998, n. 1, pp. 1-34.

⁷³ Cfr. A. Bénichou, *Exposer l'art de la performance: un laboratoire historiographique? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», 2015, n. 3, pp. 65-80.

nella transizione in atto da un'estetica basata sull'oggetto a un'estetica dell'esperienza⁷⁴, che, come rileva Dorothea von Hantelmann, è il sintomo più evidente della «svolta esperienziale»⁷⁵ in atto e che è a sua volta causa ed effetto della democratizzazione nella fruizione della cultura. La crescente presenza di danza e performance nelle programmazioni museali è un sintomo evidente di questa tendenza a riconoscerle pienamente come forme di cultura da conservare e inserire un più ampio progetto di valorizzazione della natura intrinsecamente processuale della cultura⁷⁶, ma anche l'esito delle strategie della nuova museologia, sempre più sensibile a integrare le arti performative per ampliare e diversificare l'utenza⁷⁷. Esporre la danza e la performance in un museo significa trasformare il visitatore in spettatore, che attiva una nuova relazione con l'opera esposta, con i performer, ma anche con gli altri visitatori/ spettatori⁷⁸. La presenza di *Trio A* nelle programmazioni museali, in forma di rappresentazione/*reenactment* o di workshop a latere delle mostre dedicate alla carriera di Rainer o alla storia del Judson Church Theater, porta in primo piano innanzitutto la raffinata architettura degli sguardi che gli è sottesa, ma anche le molte soluzioni sperimentate da Rainer per favorirne la conservazione.

Trio A è stato uno dei pezzi selezionati dal danzatore e coreografo francese Boris Charmatz per la performance-esposizione *20 Dancers for the XX Century* presentata a partire dal 2012 in molti centri d'arte e musei come il MoMA di New York, la Tate Modern di Londra, il Reina Sofia di Madrid e in Italia presso il Palazzo dell'Arte nell'ambito della Triennale di Milano⁷⁹. In questo originale format, i danzatori alternano l'esecuzione di una serie di soli o parti di opere coreografiche considerati rappresentativi della danza del XX secolo perché molto noti o al contrario perché caduti nell'oblio, a momenti di condivisione di dati storici e ricordi personali. Ogni danzatore presenta dunque al pubblico il proprio museo in quanto, secondo Charmatz, il corpo è lo spazio del Musée de la danse, denominazione che ha scelto per il Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne quando nel 2009 ne ha preso la direzione proprio per sottolineare il ruolo della disseminazione della cultura e della storia della danza nel suo innovativo progetto di gestione. In *20 Dancers for the XX Century* il pubblico, libero di circolare tra le sale museali e ricostruire il proprio archivio su misura, plurale e non lineare, può inserire in questo modo anche *Trio A* in una rete di corrispondenze che sovvertono le logiche cronologiche e le genealogiche sottese alle narrazioni della storia della danza.

⁷⁴ Cfr. G. Schulze, *The Experience Society*, London, Sage, 2005 (*Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main, Campus, 1992).

⁷⁵ D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in E. Carpenter (a cura di), *On Performativity*, Vol. 1 of *Living Collections Catalogue*, Minneapolis, Walker Art Center, 2014 (<https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>).

⁷⁶ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the America*, Durham-Londra, Duke University Press 2003.

⁷⁷ Sulla presenza della danza e della performance nei musei cfr. S. Franco (a cura di), *Danza, museo, performance. Dossier*, in «Danza e ricerca», 2020, n. 12, pp. 217-327.

⁷⁸ Cfr. G. Giannachi e P. Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in D. Velasco e A. Janekski (a cura di), *MoMa Dance: Boris Charmatz*, New York, The Museum of Modern Art, 2017, pp. 99-105.

⁷⁹ Cfr. La relativa pagina web sul sito della compagnia di Charmatz, <https://www.borischarmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle-157> (ultima consultazione: 24 settembre 2021).

Dal canto suo Yvonne Rainer, è stata spinta in prima battuta dal desiderio di generare dei processi di trasmissione ad ampio raggio di *Trio A*, che implicavano la possibilità di vedere trasformare il pezzo. Rainer ha lasciato così che *Trio A* circolasse liberamente come una testimonianza della memoria del suo passato trasmettendolo a chiunque volesse impararlo, «capace, incapace, professionista, grasso, vecchio, malato, amatore»⁸⁰, senza manifestare alcun desiderio di esercitare delle forme di controllo. Dopo essersi ironicamente descritta come «un’evangelista della danza post-moderna che porta il movimento alle masse»⁸¹, Rainer si è trovata ad assistere a quello che ha descritto come «il lento, inevitabile smembramento della mia creazione elitaria»⁸² e, giunta alla quarta e quinta generazione di allievi che lo avevano appreso e danzato, si è resa conto di non riconoscere più *Trio A*:

Sono diventata molto più rigorosa – qualcuno direbbe ossessiva – non solo per quanto riguarda le competenze di coloro che autorizzo a insegnare la danza, ma anche nella mia stessa trasmissione delle sue particolarità⁸³.

Questo radicale cambiamento di atteggiamento nella gestione di *Trio A* e della sua trasmissione ha suscitato qualche perplessità tra gli studiosi e la stessa Rainer si è chiesta «perché cercare di scolpirlo nella pietra? Perché ora sono così pignola e meticolosa, così critica delle mie prestazioni, così autocratica sui dettagli?»⁸⁴. La decisione di Rainer è stata dettata da diversi fattori, non da ultimo la notizia che molti danzatori avevano appreso il pezzo direttamente dal filmato del 1978 ora disponibile online. Di per sé questo costituisce già un problema di metodo, ma la coreografa ha anche più volte reso noto che il filmato immortala *Trio A* in una fissità e iconicità che gli appartiene, mentre contiene, ulteriormente amplificati dalle angolazioni della ripresa, oltre ai gesti, ai movimenti e ai ritmi, anche imprecisioni che lei stessa percepisce oggi come fuorvianti se lo si prende a modello⁸⁵. Pur appartenendo a una generazione di artisti che ha messo in discussione il concetto di autorialità e di capolavoro, quando ha toccato con mano la vulnerabilità della memoria, da un lato, e la forza dell’oblio, dall’altro, Rainer ha puntato a creare le condizioni per la sua stabilizzazione nel tempo stabilendone delle versioni “corrette” e d’autore, capaci cioè di preservarne in modo rigoroso sia la struttura coreografica sia l’esecuzione. Non da ultimo ha fissato minuziosamente anche gli stessi processi di trasmissione, selezionando e istruendo in lunghe sessioni di lavoro un gruppo di insegnati autorizzati come Emily Coates, Sara Wookey e Pam Catterson, che a sua volta ha formato Linda K. Johnson e Shelley Senter. Anche i workshop organizzati attualmente da musei e centri di danza sono condotti solo dai docenti autorizzati da Rainer e in costante contatto con lei. Allo stesso tempo, la coreografa ha accolto l’offerta di Joukje Kolff e Melanie Clarke di trascrivere ufficialmente *Trio A* in Labanotation,

⁸⁰ Y. Rainer, *Work 1961-1973*, cit., p. 77, in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 73.

⁸¹ Y. Rainer, citata in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit. p. 73.

⁸² Y. Rainer, *Work 1961-1973*, cit., p. 77.

⁸³ Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit., p. 17.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Ivi, p. 16.

colpita dalla loro dedizione e dalle loro osservazioni, che hanno suscitato in lei «alcune rimuginazioni sulla conservazione e l'immortalità»⁸⁶. In questo modo, lasciando temporaneamente da parte le iniziali riserve sulla feticizzazione del repertorio, si è convinta che trascrivere *Trio A* fosse un'opportunità da cogliere e una dimensione della trasmissione da esplorare. Nell'estate del 2003, Rainer ha insegnato *Trio A* a una dozzina di danzatori alla Greenwich Dance Agency in Gran Bretagna, dichiarando che sarebbe stata l'ultima volta in cui trasmetteva il pezzo per intero. Nel 2006 ha potuto valutare gli esiti del processo di trascrizione in Labanotation osservando l'esecuzione di alcuni studenti del Trinity Laban di Londra, che lo avevano studiato soltanto a partire dalla partitura⁸⁷. Rainer ne ha apprezzato solo in parte il risultato in quanto, pur restituendo la struttura coreografica fin nei dettagli, il processo ha richiesto degli «aggiustamenti sostanziali» dell'esecuzione e «non solo una messa a punto» come si sarebbe aspettata⁸⁸. Per poter più facilmente rintracciare la memoria del pezzo nel suo corpo in vista del processo di notazione, Rainer ha effettuato anche una ripresa “tecnica” in video dell'interpretazione di Senter e Johnson in cui è emersa anche la straordinaria forza del linguaggio verbale nel fissare il ricordo del danzatore:

Il mio particolare linguaggio parlato è stato importante perché il modello del mio corpo in questa fase della mia vita è stato conservato così. Per esempio, “come un aeroplano, non un uccello”, o “Pensa a te stesso come un barile, non come un fauno” (come ho corretto David Gordon nel 1965) sono metafore o immagini veicolate tramite la parola e che rafforzano la trasmissione fisica⁸⁹.

Come conferma Wookey in un suo saggio e nella conferenza-performance *Transmitting Trio A* durante la quale danza il pezzo nominando via via le varie sequenze così come le ha apprese da Rainer⁹⁰, la memoria corporea dei movimenti si costituisce anche attraverso il linguaggio. E proprio il linguaggio è divenuto uno degli strumenti utili a risvegliare sensazioni e qualità corporee nei processi di trasmissione del pezzo. Dalle metafore del tipo “come battere un chiodo” a riferimenti più espliciti a tecniche coreutiche come “la camminata di Martha Graham” o “permetti al braccio di stare come nel balletto”⁹¹, i processi verbali che rievocano alcune sequenze motorie di *Trio A* costituiscono una delle declinazioni possibili del rapporto tra memoria dichiarativa o semantica ed episodica, da un lato, e memoria abituale o procedurale, dall'altro, e in sostanza tra discorsi e azioni⁹². A partire dall'esperienza

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Dance History Matters*, conferenza organizzata da Alexandra Carter presso la Middlesex University nel giugno del 2006.

⁸⁸ Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit, p. 17.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ La conferenza/performance di S. Wookey, *Transmitting Trio A*, è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=cO9dtSzaITY> (ultima consultazione: 4 giugno 2021).

⁹¹ S. Wookey, *Transmitting Trio A (1966): The Relations and Sociality of an Unspectacular Dance*, in L. Main (a cura di), *Transmission in Dance. Contemporary Staging Practices*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017, p. 149.

⁹² Cfr. S. Franco e M. Nordera, *Introduzione della sezione Oblio, assenza, rimozione*, in Eaed., *Ricordanze*, cit., p. 262.

diretta di questa dimensione pedagogica della storia del pezzo, Wookey ha creato un centinaio di schede che contengono disegni, parole e citazioni di Rainer, ma anche le sue personali descrizioni per creare un sistema di notazione del pezzo alternativo e complementare al Labanotation, in quanto capace di archiviare informazioni relative ai movimenti fisici, ma anche allo spazio che creano, allo sguardo e al ritmo. Questo sistema si sta rivelando utile anche a fissare la memoria della stessa Wookey e a passare la sua esperienza di allieva diretta di Rainer ad altri potenziali esecutori del pezzo⁹³. Da questo processo, Wookey ha infine tratto ispirazione per creare una propria variazione intitolata *Trio A Unplugged* (2013) in cui lo esegue proprio mentre verbalizza l'insieme degli enunciati (immagini, metafore, similitudini e così via), usati da Rainer sia durante il processo creativo sia nell'atto di ricordare con la mente e con il corpo il pezzo a ogni ripresa.

Nel fare affiorare il ricordo di un pezzo di danza più o meno consapevolmente è cruciale sollecitare la memoria visiva, che nel caso di *Trio A* è stata veicolata e ampiamente diffusa dalle molte fotografie scattate negli anni Sessanta e che la stessa Rainer ha selezionato. La tensione che si è venuta a creare tra la poetica di Rainer, che ha sempre descritto *Trio A* come antispettacolare, e l'immagine che ne hanno restituito questi scatti, che finiscono per sottolineare una qualità danzata e virtuosistica del pezzo, è stata oggetto di un dibattito tra Lambert-Beatty e la coreografa⁹⁴. Rainer ha legittimato la funzione innanzitutto promozionale del pezzo che, sebbene in un circuito lontano dal teatro commerciale, necessitava di essere conosciuto, sottolineando quanto l'esito fosse dato dalla specifica natura del mezzo e dall'inevitabile processo di traduzione dalla danza alla fotografia. Per Rainer, in sostanza, un corpo che si muove non è mai privo di forma, sia che "danzi" o meno.

A partire dalle discussioni sollecitate da Lambert-Beatty, David Michalek in collaborazione con Rainer ha creato *SlowDancing/TrioA* (2017), una video installazione che tenta di creare un'insolita registrazione cinematografica di *Trio A*. Qui il pezzo è stato suddiviso in quarantasei sezioni di sette secondi ciascuna in cui quarantasei danzatori (tra cui Richard Move, Pat Catterson, Stephen Petronio, Wendy Perron e la stessa Rainer), scelti perché in tempi diversi hanno danzato il pezzo, eseguono *Trio A*. Le immagini ad alta definizione e riprese ad alta velocità sono state poi montate in sequenza e proiettate su tre schermi, per riproporre una versione al tempo stesso continua e polifonica del pezzo, a testimonianza di come sia stato incorporato da performer diversi e a partire da un immaginario stratificato per crearne uno nuovo e altrettanto articolato.

Infine, e quasi a coronamento delle molte strategie messe in atto per conservare e trasmettere *Trio A*, Rainer ha affermato di riconoscere alla danza la capacità di essere un apriori, qualcosa che esiste prima ancora di accadere nella realtà, in un tempo senza tempo. Il ricordo fugace di una giovane ragazza danzante, che è probabilmente

⁹³ S. Wookey, *Transmitting Trio A* (1966), cit., p. 150.

⁹⁴ C. Lambert-Beatty, *Moving Still*, cit.

una delle origini del pezzo, ma che la coreografa confessa di non sapere collocare nel tempo pur avendo lasciato in lei una sensazione “vera” e “memorabile”, è a suo dire la prova della “pre-esistenza” della danza⁹⁵. Una presenza quasi fantasmagorica tra due incorporazioni reali è quella creatasi nel 2013, nell’ambito di una conferenza organizzata all’Hammer Museum di Los Angeles. In tale occasione Wookey ha eseguito *Trio A* partendo dal lato opposto e a specchio rispetto all’originale, mentre Rainer (all’epoca ultra ottantenne!) ha danzato la sua “versione geriatrica” e cioè sostituendo, per esempio, l’esecuzione della verticale con la sua verbalizzazione⁹⁶. Questa esperienza, che Wookey racconta come una grande sfida per entrambe, ha reso evidenti le similitudini e le differenze tra due diversi *reenactment* del pezzo. Sia Wookey che Rainer si sono liberate dal peso di “doverlo eseguire” in un certo modo oltre che delle tradizionali gerarchie tra autore e interprete. Insieme, la coreografa che lo ha creato originariamente e che lo eseguiva a distanza di circa cinquant’anni e la danzatrice che lo ha portato con sé per molto tempo, hanno dato vita a un’esecuzione a “due corpi” del pezzo, che si materializzava agli occhi degli spettatori in una dimensione a metà tra memoria e immaginazione. Entrambe lo hanno inevitabilmente diluito in tutte le esperienze vissute, creando così lo spazio mentale, fisico ed emotivo per la sua esistenza nei loro percorsi artistici individuali. Ma proprio grazie a questo sistema basato sul dialogo, sullo scambio e sul sostegno reciproci torna a vivere in scena in una veste nuova per suscitare nuove reazioni e nuove riflessioni. Rainer ricordava tutto con estrema precisione sebbene dove arrivasse la memoria spesso non la seguiva il corpo, obbligandola ad adattare i movimenti e il ritmo alle sue possibilità dinamiche, mentre Wookey si sentiva libera di poter andare per la sua strada consapevole della presenza mai invasiva e mai giudicante di Rainer. Il titolo di questa versione, *Trio A Pressured: Reversed and Remembered*, contiene tutti gli elementi della trasformazione in atto fin da quando il pezzo, come qualsiasi opera coreografica, ha iniziato a non essere più “lo stesso” rispetto a quello presentato pubblicamente nel 1966.

Conclusioni

A ragione Wood sottolinea che le molte strategie individuate e adattate da Rainer nel tempo per conservare *Trio A* rinforzano la tensione interna e costituiva del pezzo tra il suo impulso democratico di dispositivo adattabile alle diverse abilità dei performer e a diversi pubblici, e la sua specificità di “oggetto” estetico, che va eseguito con rigore e precisione e pertanto sottoposto a un costante controllo⁹⁷. In questo senso è da intendere l’affermazione di Rainer secondo cui «Conservare *Trio A* è un

⁹⁵ C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., p. 97.

⁹⁶ Cfr. Y. Rainer e S. Wookey, *Trio A Pressured: Revisited and Reversed*, presentazione pratico-teorica nell’ambito del convegno “Dancing with the Art World”, svoltosi presso l’Hammer Museum in collaborazione con l’University of California Los Angeles e l’University of California Institute for Research in the Art, 27 aprile 2013; <https://hammer.ucla.edu/programs-events/2013/04/dancing-with-the-art-world-day-2> (ultima consultazione: 4 giugno 2021).

⁹⁷ Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., pp. 90-102.

progetto paradossale»⁹⁸. Wookey ribadisce che la danza è un'attività complessa da conservare e tramandare e che nella sua esperienza di trasmittitrice di *Trio A* questo significa insegnare con precisione la sequenza coreografica, ma anche condividere la propria esperienza professionale e umana con Rainer. Solo così un danzatore può veramente addentrarsi in quel «regno della soggettività, della narrazione e dello scambio interpersonale»⁹⁹ che fanno della danza un'esperienza vissuta. Attraverso questo processo ciò che viene passato assume quasi i contorni di una reliquia da trattare con cura perché ha il valore e il peso di un'idea che le persone continuano a dibattere e a praticare trasformandola¹⁰⁰.

Tracce evidenti dell'eredità di *Trio A* sono rinvenibili, secondo Ryan Platt, lungo un percorso tortuoso che passa, tra gli altri, per *Biped* di Merce Cunningham (1999) e per la serie di *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* di e con Trajal Harrell (2009-2011), che intreccia l'estetica del Voguing e delle Ballroom con quella minimalista del Judson Church Theater immaginandone un rapporto fittizio negli anni Sessanta e ipotizzandone gli esiti¹⁰¹. Queste e altre iniziative attuali di militanza sociale e politica articolate attorno a una profonda riflessione sul senso del camminare e su come questo movimento generi pensiero e strutturi l'esperienza del tempo, non sono prive di legami con un'eredità, che alcuni artisti hanno ricevuto direttamente e altri hanno semplicemente fatto propria. Il senso e la necessità di un canone sono a loro volta divenuti un oggetto di dibattito, ma senza dubbio la presenza di *Trio A* nel canone della danza contemporanea occidentale è dovuta anche alla sua capacità di porsi del tutto dentro i discorsi che ne hanno accompagnato la genesi e, al tempo stesso, di contraddirli provocatoriamente e ironicamente. Del resto, alla domanda che alcuni partecipanti a un workshop dedicato alla trasmissione di *Trio A* hanno rivolto a Rainer, «Ci si inchina alla fine?», la coreografa ha risposto senza indugi e con lo stesso spirito: «Assolutamente. Non ho mai detto 'no a inchinarsi'»¹⁰².

⁹⁸ Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit., p. 16.

⁹⁹ S. Wookey, *Transmitting Trio A (1966)*, cit., p. 157.

¹⁰⁰ Ivi, p. 158.

¹⁰¹ Cfr. <https://betatrajal.org/artwork/2284457-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-XS.html>.

¹⁰² Y. Rainer citata in J. Bryan-Wilson, *Practicing Trio A*, in «October Magazine», 2012, n. 140, p. 72.

Rossella Mazzaglia

**«CI SONO COSE CHE NESSUNO VEDREBBE...».
EXCURSUS NELLE FIGUR-AZIONI COREOGRAFICHE
DI ALESSANDRO SCIARRONI**

Sopra le nostre case le nuvole cambiano eternamente. Faccio questo, faccio quello, e poi di nuovo questo e quello. Incontrandoci, separandoci, prendiamo forme differenti, disegniamo differenti figure. Ma se non fisso queste impressioni, e dei tanti uomini che sono non faccio uno solo, che esiste qui e ora e non a chiazze, a strisce, come corone di neve sulle cime delle montagne; [...] allora mi scioglierò al sole, e andrà tutto sprecato.

Virginia Woolf, *Le onde*¹

In una ricognizione sulle tendenze coreografiche del nuovo millennio, Alessandro Pontremoli colloca l'opera di Alessandro Sciarroni nel "terzo paesaggio", un paesaggio eterogeneo, privo di filiazioni e rapporti di trasmissione diretta, in cui quest'autore s'iscrive per la commistione di performance e danza². Il suo percorso nella danza contemporanea è, d'altro canto, atipico. Avviene da autodidatta, stimolato dalla curiosità per le discipline umanistiche derivata dall'illuminante incontro con una professoressa di italiano, mentre frequenta l'istituto tecnico per geometri. Segue l'iscrizione al corso di Lettere moderne, il trasferimento a Conservazione dei Beni Culturali all'Università di Parma e la laurea in Storia dell'arte contemporanea. E, intanto, il teatro con Lenz Rifrazioni e la lettura, con cui rinnova il proprio orizzonte estetico, attraverso la performance art degli anni Settanta (Marina Abramović, Vito Acconci, Gina Pane tra i nomi che cita), le foto di Diane Arbus, le teorie di John Cage e, soprattutto, gli scritti di Virginia Woolf. Il suo romanzo *Le onde* riaffiora tra opere e discorsi; Sciarroni lo legge intorno ai 23 anni e sempre vi ritorna all'inizio o durante le creazioni: «è come se dal 2007 io stessi traducendo questo romanzo in ogni singolo progetto, come se ogni [...] produzione fosse uno dei suoi personaggi» dice nel 2017, pensando alle coreografie realizzate dal debutto³. Oltre a prestare un significativo omaggio

¹ V. Woolf, *Le onde*, Torino, Einaudi, 2014 (*The Waves*, New York, Hancourt, Brace and Company, 1931), p. 123.

² Cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

³ A. Sciarroni, intervista a cura di M. Antonaci, in M. Antonaci e S. Lo Gatto, *Iperscene 3*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2017, p. 180. Il tema dello spettacolo è, inizialmente, elaborato in un laboratorio per aspiranti attori e performer, sfociato in un saggio dall'omonimo titolo, ispirato a *La bovary c'est moi* di Giovanni Giudici. Cfr. A. Cameli, "Corpo celeste 01#", *laboratorio teatrale della contemporaneità*, 22 marzo 2007, www.rivieraoggi.it (ultima consultazione: 3 febbraio 2021).

alla scrittrice britannica, la sua dichiarazione indica una sperimentazione continua in cui il pensiero coreografico che guida la ricerca si sviluppa nel reiterato incontro con l'altro, nella riscrittura di un tempo dilatato che ricade nelle singole opere, come particolari di una visione che abbraccia i differenti soggetti e ne compenetra le diversità. «Il filo conduttore è certo questo», dice Sciarroni: «ciò che di specifico ed estremo c'è nell'essere umano e le manifestazioni di questa specificità, nella quale, più è assurda e irrazionale, più noi riconosciamo qualcosa che ci fa paura, ma ci affascina»⁴.

In un'intervista del 2013, ribadisce che il Novecento non è stato solo il secolo dei registi, bensì «del pubblico, perché è il pubblico che aveva dei nuovi bisogni di visione»⁵ ed è di questo bisogno che egli si fa primo interprete, per provare a vedere e condividere la propria lettura del mondo contemporaneo⁶. La sua opera si sviluppa tra questo primo sguardo e quello dell'ultima persona seduta in sala, e nel tramite incrocia fenomeni trasversali della scena del nuovo millennio (come l'immissione del reale e la musicalizzazione), che si prestano a una lettura culturale e di contesto. Tuttavia, la mancanza di una trattazione esaustiva del suo percorso invita, in primo luogo, a sondarne le linee interne di sviluppo, per delinearne la continuità di pensiero, a dispetto della sparuta letteratura che lo ritrae in maniera parziale o frammentaria⁷. In questa prospettiva, le tensioni che alimentano le scelte, le variazioni tematiche e compositive sono intese quali segni di un'autorialità che si rinnova ad ogni opera lungo un processo autoriflessivo di riscrittura del comportamento umano, basato su configurazioni meticolose che – come in un rito antico, depositario di un sapere remoto – riversano sullo spettatore l'eco di altri tempi, irretendone lo sguardo per mezzo di un ritmo persistente.

Nelle sue coreografie Sciarroni compone e *restauro*, infatti, uno spettro ampio di elementi extra-teatrali, recupera gesti semplici o tradizioni culturali ad oggi residuali, aggiungendo alla loro dignità umana quella estetica del classico, che – alienato dalla storia – riaffiora in forme mutevoli in contesti e periodi differenti. Nell'insieme recupera, pertanto, anche una visione organica dell'opera d'arte che si avvale del processo collettivo e della sua intrinseca imprevedibilità, tuttavia incorporandolo entro una sintesi poetica estranea tanto all'apertura in chiave partecipativa del teatro post-registico, quanto alla paratassi tipica del teatro post-drammatico⁸. Ricostruiamo, dunque,

⁴ A. Sciarroni, intervista a cura di G. Pieropan, 21 luglio 2015, <https://www.ballettodiroa.com/it/news/compagnia-news/turning-making-of/> (ultima consultazione: 30 gennaio 2021).

⁵ A. Sciarroni, intervista a cura di R. Francabandera, www.paneacquaculture.net (ultima consultazione: 10 gennaio 2020).

⁶ L'approccio di Sciarroni richiama l'idea di uno spettatore che dà forma alla scena con il proprio sguardo, che emerge anche dalla chiave interpretativa di Annalisa Sacchi sugli sviluppi della regia teatrale. Cfr. A. Sacchi, *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁷ Nonostante l'enfasi sulla continuità, questa prospettiva storica è influenzata dal pensiero di Michel Foucault, per cui dell'opera di Sciarroni si mette in luce la capacità discorsiva, che si esplicita attraverso meccanismi interni descritti con riferimento all'intera produzione artistica. Cfr. M. Foucault, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 (*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969).

⁸ L'estensione delle fonti coreografiche e la consapevolezza del processo si prestano a una lettura performativa. La rielaborazione scenica del comportamento, di fatto, coincide con una forma di "restored behaviour" di cui la modalità compositiva e l'ibridazione linguistica si chiariscono, invece, a partire da una prospettiva storiografica sulle tendenze estetiche del teatro e della danza contemporanei. Sugli

questo percorso attingendo dal confronto diretto, oltre che da interviste, dichiarazioni e scritti di Sciarroni e dei maestri cui si è ispirato lungo il cammino. La loro parola è ricordata accanto a brevi cenni ad altri autori e idee del passato e del presente che possano renderne più riconoscibile il profilo nel contesto della performance teatrale contemporanea.

Un autodidatta fuori dal sistema

Tra il 1997 e il 2006 Sciarroni vive, studia e lavora a Parma. Mentre frequenta l'Università, è interprete della compagnia teatrale Lenz Rifrazioni⁹. Quando si emancipa come autore, cerca di approssimarsi al contesto dell'arte performativa da cui è affascinato, ritenendola simile all'universo teatrale¹⁰, ma riceve un riscontro freddo e disinteressato che lo porta a interrogarsi sulla differenza tra la ricerca che sta iniziando a muovere e la performance di matrice visiva. Infine, la individua nella costruzione drammaturgica:

Avevo preparato *Your Girl* per il Premio Internazionale della Performance, che all'epoca era curato dalla Galleria Civica di Arte Moderna di Trento e si svolgeva a Dro, negli spazi della Centrale Fies. [...] Quando sono arrivato al Premio, ero l'unico artista con un background teatrale e – assieme a Chiara Bersani e Matteo Ramponi, gli interpreti del lavoro – abbiamo capito subito che quel contesto per il nostro lavoro era sbagliato. Il mio lavoro presentava una concezione ritmica molto diversa rispetto agli altri lavori. Il mio linguaggio per quel contesto era troppo “teatrale”. Al contempo però, in un contesto teatrale era forse eccessivamente minimalista. È stato allora che ho scoperto il contesto della danza contemporanea, che sembra avermi adottato [...]¹¹.

Con le sue produzioni, Sciarroni transita, così, dai circuiti del teatro sperimentale ai festival di danza italiani e stranieri. E nonostante la sua stessa timidezza a definirsi, inizialmente, coreografo, si concentra sulla composizione del «movimento umano nel

studi performativi si rimanda ai testi di Richard Schechner, di cui diverse raccolte sono state tradotte in italiano; per un'introduzione, cfr. R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018 (*Performance Studies: An Introduction*, New York, Taylor & Francis, 1988). Sugli sviluppi post-registici del teatro contemporaneo, cfr. A. Jovićević e A. Sacchi (a cura di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, «Biblioteca Teatrale», <XXXVIII>, 2009 (ma 2012), nn. 91-92 (numero monografico) e C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, «Culture Teatrali», 2016, n. 25 (numero monografico). Sul teatro post-drammatico, cfr. H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999).

⁹ Prima dell'esperienza professionale condotta con Lenz Rifrazioni, Sciarroni partecipa a un solo spettacolo della compagnia amatoriale dei Tipi Loschi di San Benedetto del Tronto, che rappresenta lo *Stabat Mater* di Jacopone da Todi. Con Lenz Rifrazioni è interprete di *Ur-Hamlet* (1999), *Urfaust* (2000), *Cenerentola* (2001), *Faust I* (2001), *Faust II* (2002), *La vita è sogno* (2003), *Cappuccetto Rosso* (2003), *Woyzeck*, *Apoplexia Cerebri* (2004), *Il Magico prodigioso* (2004), *Lenz* (2005), *La sirenetta* (2005), *Il principe costante* (2006), *Shakespeare Geist* (2006), *Alta Sorveglianza* (2006).

¹⁰ A. Sciarroni, intervista a cura di M. Antonaci, cit., p. 178.

¹¹ *Ibid.*

tempo e nello spazio, una definizione che riporta alla coreografia»¹². Nel 2019, il Leone d'oro alla carriera ne consacra, infine, l'appartenenza all'ambito della danza. Il disinteresse per i codici e le tecniche corporee che lo apparenta ad altri artisti (come Michele Di Stefano o Cristina Kristal Rizzo) convive, d'altro canto, con lo studio analitico della composizione coreografica e con l'attenzione alla matrice antropologica della danza:

La danza che mi interessa – afferma – è quella che nasce dall'istinto che [...] crea i gesti e i movimenti delle pratiche collettive, così come quelle dei rituali silenziosi che ciascuno di noi svolge al sicuro, nella segretezza della propria abitazione¹³.

La modalità produttiva lo differenzia, invece, in maniera più marcata dalla maggior parte dei coreografi italiani. Nel 2006, quando torna a vivere nella località natia, a San Benedetto del Tronto, Sciarroni scinde volutamente il luogo di vita dalle sedi nazionali e internazionali che ne ospitano residenze e produzioni. La sua scelta nega il desiderio della stabilizzazione che ruota attorno alla richiesta di una “casa” per la formazione, produzione, ricerca e programmazione culturale della danza, cui hanno aspirato molti autori sin dagli anni Novanta¹⁴.

Dal 2006 crea in media una o due coreografie l'anno, rendendosi presto riconoscibile nel panorama internazionale: nelle prime creazioni (da *Your girl* del 2007 a *Joseph* del 2011) prevale un impianto visivo riferito a immagini iconografiche, fotografiche e in movimento; in seguito, l'approccio pittorico – di chi reifica, cioè, l'oggetto dello sguardo – non cambia, ma si rivolge a pratiche preesistenti con la trilogia *Will you still love me tomorrow?*, comprensiva di *Folk-s* (2012), *Untitled. I will be there when you die* (2013) e *Aurora* (2015). All'insistenza su un soggetto specifico segue la scelta di focalizzarsi sull'esecuzione di un unico compito (come ruotare sul proprio asse, nelle molteplici versioni di *Turning*, 2014-2020). In tutti questi casi, l'azione scenica viene

¹² Dichiarazione di A. Sciarroni, citata in *Alessandro Sciarroni, ruotare il corpo e il cosmo (come salmoni e sufi)*, in «Eco di Bergamo», 15 luglio 2020. Il dibattito sull'identità del coreografo deriva da una lunga dialettica tra danza e non danza, coreografia e performance, che è ormai oggetto di diverse pubblicazioni. Tra le altre, cfr. D. Frétard, *Danse et non-Danse. Vingt-cinq ans d'histoires*, Parigi, Editions Cercle D'Arte, 2004; S. Fanti (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003. L'eterogeneità degli approcci “indisciplinati” e transdisciplinari che caratterizzano il terzo paesaggio (in cui abbiamo collocato l'opera di quest'autore) emerge anche dalla raccolta di scritti di M. Schiavoni (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Roma, Aracne, 2013; mentre una continuità estetica dalla prima danza d'autore italiana al terzo paesaggio coreografico è tracciata, sulla base dei processi di ibridazione linguistica, da F. Acca in *Scena Anfibia e Nuova Danza*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 176-191.

¹³ A. Sciarroni, intervista a cura di M. Antonaci, cit., p. 179.

¹⁴ Cfr. la vicenda del *Manifesto 1992. Danza come Arte Contemporanea*, descritta in D. Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, in «Danza e ricerca», 2013, n. 4, pp. 117-162. Va, comunque, constatata la gestione nomade e transitoria di molti gruppi di danza in Italia. Questa modalità organizzativa è, però, solitamente effetto di una fragilità economica, strutturale, e non di una scelta, come nel caso di Sciarroni. Al tempo stesso, il suo *modus operandi* riflette una declinazione del lavoro collettivo che è riconoscibile nel teatro e nella danza del nuovo millennio, spesso caratterizzati da aggregazioni provvisorie che si sviluppano intorno a precisi progetti scenici, anche con il coinvolgimento di performer non professionisti reclutati nei luoghi di residenza e produzione.

realizzata senza riferimento a matrici di luogo e di tempo, rimarcando i tratti performativi ormai penetrati nella prassi teatrale dagli anni Sessanta del Novecento a partire dalla commistione dei modelli visivi e anti-narrativi degli happening e della danza postmoderna americana. Non è un caso che le opere di Sciarroni siano spesso appresentate dalla critica a questo filone estetico, ma questa associazione finisce per sminuire la soggettività anti-interpretativa della sua danza, che ostenta le tracce biografiche inscritte nei corpi dei performer all'interno di composizioni anti-illusionistiche. Piuttosto che l'attante neutro tipico della danza postmoderna, dalle sue opere emerge un coro di corpi diversi ma ricongiunti da una stessa condizione¹⁵.

All'inizio del suo percorso d'autore, Sciarroni lavora con un gruppo di attori non professionisti due volte a settimana negli spazi di una scuola di danza di S. Benedetto del Tronto, dove organizza laboratori teatrali con l'associazione Corpoceleste, che dirige. Dopo la vittoria dello spettacolo *If I was Madonna* del 2008 al concorso Nuove Sensibilità, viene prodotto dal Teatro Stabile delle Marche e inizia a sperimentare una formula creativa strettamente connessa alle dinamiche produttive; innanzitutto, valuta «di non eleggere un unico luogo per la creazione, ma di prediligere la dimensione del nomadismo»¹⁶. La scelta di non avere una sede fissa si unisce alla volontà di non richiedere finanziamenti pubblici. Indica la negazione del sistema produttivo italiano dello spettacolo; il rifiuto di una sovrastruttura che possa condizionare l'operatività, a favore di una maggiore libertà individuale e creativa; l'apertura a soggetti diversi, estranei, incontrati nei loro luoghi di appartenenza e coinvolti nei progetti coreografici come interpreti e collaboratori; un bilanciamento tra esigenze di produzione e processo creativo a favore di questa parte del lavoro, che richiede sempre diversi mesi e si sviluppa attraverso un sistema di residenze. Con il proprio metodo Sciarroni disegna, pertanto, un'operatività alternativa all'iperproduttività motivata dagli standard di qualificazione ministeriale¹⁷, che si regge sul sostegno di svariati coproduttori (anche costanti, come il Teatro delle Marche, oggi Marche Teatro) e su progettualità europee.

L'apertura del processo compositivo

Durante le fasi creative, Sciarroni si avvale sempre di collaboratori che possano affiancarlo nella preparazione fisica dei performer o nella ricerca e costruzione drammaturgica. Nel caso di *Augusto*, per esempio, chiede un aiuto esterno dopo settimane

¹⁵ Per quanto riguarda il passaggio dal corpo espressivo della *modern dance* al corpo immagine della danza astratta fino al gesto quotidiano e dall'apparenza "neutra" della danza postmoderna degli anni Sessanta, cfr. R. Mazzaglia, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010, pp. 127-161.

¹⁶ Ivi, p. 177.

¹⁷ Nel corso della crisi pandemica, il dibattito sulla situazione dello spettacolo dal vivo ha più volte messo in luce le criticità del sistema e, in particolare, il peso dei parametri quantitativi nella definizione dell'idoneità alla ricezione dei finanziamenti a sostegno dello spettacolo, così come nella determinazione della quantità di risorse cui è possibile accedere. Per una breve illustrazione del quadro normativo e di finanziamento nazionale, cfr. A. Pontremoli, G. Ventura, *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 45-57.

di prove; riscontrata la difficoltà dei performer di gestire la risata, che costituisce il soggetto centrale della coreografia, si rivolge a un'insegnante di yoga della risata (Monica Gentile), per riuscire a produrla in maniera incondizionata e ad avanzare nella composizione. Come per le altre opere, il training che precede la fase compositiva serve a ridurre la fatica e ad evitare dolore nell'esecuzione: «solo una volta che gli artisti possiedono lo strumento è possibile iniziare a costruire ritmicamente il lavoro e a guardare al suo significato»¹⁸. Un ruolo essenziale della ricerca è, inoltre, esercitato dalla musica, che definisce l'andamento ritmico ed emotivo delle opere e, nel corso del processo creativo, contribuisce a rendere visibili gli effetti del movimento¹⁹. In *Untitled*, questa complicità è persino esposta in tempo reale: Pablo Esbert Lilienfeld «è quasi un quinto giocoliere in scena, che registra il suono dell'oggetto che batte sulla mano del performer, lo campiona e lo trasforma in musica»²⁰. Dal confronto tra le opere emerge una sonorità che contrasta la freddezza concettuale dell'immagine, colorandola di sensazioni impreviste, che scaturiscono dalla collaborazione in sala tra coreografo, performer e musicisti: la risata che scandisce l'andamento della coreografia in *Augusto*, l'urlo del danzatore che irrompe nella scena di *Aurora*, la fisarmonica che in *Folk-s* sospende il battito continuo di piedi e mani, e la musica che spesso s'impone sul silenzio a metà delle coreografie, come l'amplificazione elettronica in *Untitled*, sottolineano la costante funzione drammaturgica delle componenti sonore²¹.

La libera esplorazione dei performer arricchisce le fasi iniziali del processo, dopo una scelta dei temi e dei soggetti che è spesso intuitiva. L'eloquenza della presenza scenica dei differenti corpi è, tuttavia, gradualmente mitigata dalla configurazione dell'insieme ritmico, che determina un'ambivalenza tra identità e alterità, tra il senso di incompiutezza individuale tipico di ogni persona e la tensione verso la coesione comunitaria che la coreografia simbolizza.

Seppure mediata, l'acquisizione di un punto di vista estraneo è presente sin da *If I was Madonna*, segno di una timida ricerca dell'Altro, di un contatto filtrato ma non per questo meno necessario. Per questo lavoro, centinaia di utenti rispondono a un messaggio di posta elettronica contenente la traduzione delle canzoni della popstar Madonna con commenti a storie personali, foto e grafici che costituiscono

¹⁸ A. Sciarroni, *Alessandro Sciarroni: il mistero, la forza creativa e la concezione del movimento*, intervista a cura di R. Staglianò, <https://webzine.theatronduepuntozero.it>, 12 ottobre 2019 (ultima consultazione: 5 febbraio 2021).

¹⁹ In diversi spettacoli, la musica diventa elemento scenico: consolle e computer sono agiti a vista dai performer (per esempio, in *Joseph* e *Folk-s*), in altri è presente un musicista sul palco (come in *In a landscape*).

²⁰ A. Sciarroni, intervista a cura di chi scrive, 18 dicembre 2020.

²¹ La capacità potenziale della sonorità di «esercitare un effetto» è una caratteristica della performance contemporanea che si manifesta, soprattutto, nella materialità della voce. Spiega l'efficacia della risata, del grido e dei sospiri in *Augusto* e *Aurora*, facendone elementi significativi dello spazio, oltre che della composizione drammaturgica. Al riguardo, sulla spazialità sonora, cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004), p. 211. Rispetto al suono come componente complementare della scrittura scenica, cfr. V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012 e E. Pitozzi (a cura di), *Teatri del Suono*, «Culture Teatrali», 2008, n. 27 (numero monografico).

il primo materiale cui reagire nella costruzione drammaturgica, per arrivare a creare un prodotto intellegibile che non parli esplicitamente di Madonna, «ma della questione dell'identità di ognuno di noi e della possibilità di poter indossare, anche se solo per il tempo della rappresentazione, il sogno di qualcuno che non siamo – ricordo sbiadito, quasi invisibile»²². Se in questa esperienza Sciarroni raccoglie, dunque, tracce di un immaginario da riformulare in maniera prismatica sulla scena, nel momento in cui si serve di pratiche preesistenti, nella trilogia *Will you still love me tomorrow?*, parte dai performer per riuscire a vedere oltre l'immaginario associato alle loro tradizioni e convertire il loro dato biografico, «trasfigurando le storie personali e superando il limite della contemporaneità»²³. Chiede, quindi, agli interpreti di raccontarsi, mentre li lascia liberi di esplorare la loro pratica (come, successivamente, l'indicazione coreografica, il *task*, nel progetto *Turning*). Prima di indirizzare la composizione in una direzione precisa, li osserva lungamente, cercando di rimuovere l'assuefazione che pregiudica la capacità di visione, secondo il modello teorico di John Cage:

se guardi una cosa per 5 minuti probabilmente non vedi niente e dopo 30 minuti che la guardi magari ti accorgi di qualcosa che prima non c'era o non eri in grado di vedere e quella cosa lì è come se venisse ricondotta a un suo significato originario. Per me – aggiunge Sciarroni – ogni volta che scopro qualcosa di nuovo in un lavoro, mi piace subito andare in un'altra parte²⁴.

L'idea compositiva nasce in questa fase, sulla base di un patto che Sciarroni stringe con gli interpreti, che da quel momento inizieranno un lungo periodo di prove, spesso ripetitive e faticose, dove l'impegno costante precede la riscoperta del piacere, che è comunque necessario perché il gioco coreografico funzioni.

In sala e sulla scena, il gruppo diventa uno strumento di sostegno e complicità. Forse anche per questa lunga intesa, alla fine di ogni creazione, sopraggiunge la malinconia: «la vita dello spettacolo che stai costruendo ti accompagna per mesi e mesi; per

²² A. Sciarroni, citato in *Sciarroni vince Nuove Sensibilità 2008*, 4 agosto 2008, www.ilquotidiano.it (ultima consultazione: 25 gennaio 2021).

²³ A. Sciarroni, intervista a cura di R. Staglianò, cit. Il coinvolgimento di non professionisti è un tratto comune al teatro e alla danza a partire, almeno, dalle opere di Bob Wilson degli anni Settanta fino all'arte partecipativa del nuovo millennio, ma le forme e le intenzioni divergono in base al contesto produttivo e alla prevalenza di obiettivi sociali o estetici di registi e coreografi. Per un'introduzione a questo fenomeno cfr. M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011, ma anche l'appassionato saggio di S. Masotti, *Freaks: fra teatro e spettacolo nella società tecno-liquida e narcisistica*, in «Antropologia e Teatro», 2018, n. 9, pp. 137-151; e rispetto alle implicazioni post-registiche, V. Valentini, *Il regista: autore/socio-etnografo*, in L. Bandirali, D. Castaldo e F. Ceraolo (a cura di), *La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Lecce, Università del Salento, 2020 (<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/re-directing/issue/current>). Nell'ambito della danza, un esempio di rilievo della relazione tra pratiche partecipative e disegno coreografico è senz'altro rappresentato dalle azioni orchestrate da Virgilio Sieni. Al riguardo, cfr. R. Mazzaglia, *Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*, in G. Guccini e A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatrolgy and Performance Studies*, Bologna, AlmaDL, 2018, pp. 315-329.

²⁴ A. Sciarroni, intervista a cura di R. Francabandera, cit.

mesi non riesci a pensare ad altro e, improvvisamente, tutto si chiude e la tua mente non riesce più a generare immagini»²⁵, fino al nuovo soggetto, anch'esso avvicinato, prima che osservato, e poi illuminato dall'emozione che nasce dal lavoro in comune, dal legame che si trasfigura nell'opera. Quando questa è pronta, riprende la ricerca, il «viaggio verso l'esorcizzazione di una nuova paura» lungo la strada che conduce all'Altro²⁶.

La coreografia come dispositivo relazionale

Gesti quotidiani, corpi disciplinati, pratiche sportive e popolari evocano la nozione di *ready made* quando abitano la scena del teatro, ma con una differenza sostanziale: non riguardano oggetti, bensì persone e, quindi, presuppongono una relazione consapevole che incornicia l'atto creativo. Simile alla macchina fotografica con cui Diane Arbus legittimava la propria attenzione verso luoghi e soggetti a lei estranei, la coreografia è, piuttosto, la licenza che consente di avvicinarli. Nel processo creativo di Sciarroni agisce, innanzitutto, da dispositivo relazionale:

La cosa che mi spinge a lavorare è la paura, fondamentalmente – afferma il coreografo – : paura di entrare in contatto con nuove persone, paura di dovermi svelare a un gruppo di persone nuove, paura di proporre delle regole che possano non essere accettate e anche che queste regole vengano accettate, paura che loro dicano “sì, siamo con te”, e quindi normalmente 6 mesi/8 mesi di produzione servono a creare questo patto tra me e i performer, tra i performer stessi, tra me e i performer e chi fa le luci, tra me e i performer e chi fa la musica²⁷.

La decontestualizzazione e l'inquadramento di azioni preesistenti ha, perciò, un valore specifico rispetto al rapporto con i soggetti coinvolti, di cui la concezione del *ready made* descrive solo un aspetto; *Fontana*, l'orinatoio consegnato al museo da Duchamp a inizio secolo, era un manifesto estetico per affermare che il pensiero dell'artista forgia l'opera più dell'artigianato al fine di stimolare «la materia grigia, il nostro appetito di comprensione»²⁸. L'approccio concettuale che Sciarroni condivide con il maestro dadaista orienta questa premessa artistica verso una relazione creativa che investe il piano dell'emotività e dei rapporti umani, nutrendosi della materia di carne, spirito e anima che gli sta di fronte e, innanzitutto, del «corpo come luogo in cui avviene un incontro» con «le persone che quel corpo lo “indossano” [...] il corpo che porta con sé un certo grado di debolezza e di coscienza, che smette (quasi) di pensare» e che, perciò, commuove²⁹.

²⁵ A. Sciarroni, intervista a cura di chi scrive, cit.

²⁶ s.c., *Intervista ad Alessandro Sciarroni*, 15 gennaio 2013, <http://volevoesseregiulietta.blogspot.com> (ultima consultazione: 12 febbraio 2021)

²⁷ A. Sciarroni, intervista a cura di Renzo Francabandera, cit.

²⁸ M. Duchamp, *Marchand du sel*, Salerno, Rumma editore, 1969 (*Marchand du sel*, Paris, Saunouillet, 1958), p. 143.

²⁹ A. Sciarroni, intervista a cura di M. Antonaci, cit., p. 182.

Osservando le sue opere, il primo *object trouvé* che si presenta sul palco è, infatti, il performer, il quale ostenta i segni del proprio vissuto e, a sua volta, ricorda l'immissione di corpi altri, "reali", transitati sulla scena italiana sin dagli anni Ottanta. Punti di riferimento non sono il teatro sociale o la danza di comunità, quanto la postavanguardia, in cui prende forma la nuova spettacolarità della Societas Raffaello Sanzio, che Sciarroni cita esplicitamente, non per recuperare (come si potrebbe pensare) la tragedia che la malattia potentemente simbolizza, quanto la prospettiva compositiva che la presenza di fisicità specifiche consente, quale materia di lavoro per l'artista, come luce e suono³⁰. Alle sue coreografie possiamo, infatti, estendere la riflessione che Laura Mariani dedica alla Societas rispetto al ruolo dell'attore, che «diventa il motore occulto, perché lì il regista trova l'ingombro, il nodo che non si scioglie mai del tutto: è questa *la* costrizione da cui origina il processo creativo, è questo il cuore che pompa sangue nella performance»³¹ e rispetto alla malattia aggiunge che

l'elemento anomalo di cui l'attore è portatore rispetto ai canoni tradizionali non viene utilizzato a scopi sociali per dire che tutto è bello o per reinserire nella società chi ne viene espulso: ha a che fare invece con quello che si sta mettendo in scena e questi corpi, in scena, non sono più da considerare malati³².

L'esplicito riferimento a Castellucci non stupisce e, anzi, fornisce uno spunto per riflettere anche sull'approccio iconoclasta che questo autore sviluppa attraverso una diversa costruzione della configurazione visiva degli spettacoli. In entrambi i casi, la scena nega l'immagine che ostenta; mentre, però, nel teatro di Castellucci l'immagine si consuma nella carne nuda del soggetto, quale corpo sacrificale, nella coreografia di Sciarroni essa è decostruita attraverso una combinazione di azioni (e, di riflesso, sguardi) che la destrutturano: l'oggetto negato non è tanto l'immagine del corpo esibito, quanto l'immaginario sociale e culturale cui esso rimanda. Ostentate nella loro biografia incarnata, che ne ricopre le sfaccettature (psicologica, fisica, sensoria, emotiva), le figure che popolano le sue opere sono spesso vestite nello stesso modo e, comunque, rivestite da pratiche uniformanti che le derubano dell'individualità, per generare un aniconico soggetto collettivo che fa da sfondo, contraltare e cornice alle singole azioni.

Al riguardo, i maestri eletti a guida da Sciarroni ci accompagnano nella comprensione della dialettica tra corpo-soggetto e corpo-oggetto della visione. Sono, in particolare, Helena Almeida, Derek Jarman e Diane Arbus. A Helena Almeida, l'autore dedica la propria tesi di laurea e la cita, parlando di *Cowboys* del 2009. Nelle fotografie del progetto *Dentro de min* del 2001 di Almeida, uno specchio è appoggiato sulla fronte dell'artista e ne divide il corpo in due parti, mostrando frammenti dello spazio di lavoro, come se questo ne abitasse la superficie corporea:

³⁰ Cfr. A. Sciarroni, intervista a cura di R. Francabandera, cit. Sul teatro della Societas Raffaello Sanzio cfr. C. Castellucci e R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla supericonica*, Milano, Ubulibri, 1992; e R. Castellucci, C. Guidi e C. Castellucci, *Epopea della polvere: Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001.

³¹ L. Mariani, *La Societas: il regista come dominus e l'attore tutto corpo*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta*, cit., p. 107.

³² Ivi, p. 108.

the photographs propose a break from the given isolation of subjects from objects. The artist, meaning subject, desires to enter the world of the objects. She produces work that defies its boundaries and enters the body³³.

Possiamo dire lo stesso della raffigurazione dei due gemelli omozigoti di *Lucky Star* (2010), con cui Sciarroni presta un omaggio anche a *Identical Twins* di Diane Arbus del 1967. Come emerge da un'intervista di Angela Bozzaotra, lo studio di quest'immagine diviene, per lui, strumento compositivo:

riesci a leggere dalle loro espressioni che la fotografa sta giocando su alcune cose, su diversi aspetti di una stessa persona. Un saggio di Arturo Carlo Quintavalle, direttore dell'istituto di storia dell'arte a Parma, *Messa a fuoco* (1983), vi leggeva una metafora sul mezzo fotografico: mi colpì, perché non avrei mai pensato che si potessero fare tali supposizioni su un'immagine del genere; mi ha aperto la vista su un metodo, mi ha fatto pensare a quante letture puoi dare a una stessa immagine. Ho assimilato il lavoro della fotografa³⁴.

Attraverso la definizione dell'impianto visivo delle opere, Sciarroni rielabora, dunque, il rapporto tra corpo e identità. In *Cowboys* procede dalla decostruzione sistematica dell'immagine del soggetto alla sua risoluzione in una figura iconica. La composizione riprende, in questo caso, la struttura del libro di Derek Jarman, *Chroma*³⁵, citato anche nelle note di presentazione dello spettacolo. Il pittore, fotografo e critico d'arte scrive nelle fasi avanzate della malattia che lo avrebbe portato alla cecità e alla morte e, ripensando ai colori della propria vita, ripercorre opere e incontri segnati da quelle tinte, che sulla pagina diventano infusioni di tempo, d'anima, nel ricordo con cui li affina fino a concettualizzarli. Nella coreografia, l'ambivalenza tra soggetto (emozionale) e oggetto (materico) della visione diventa uno strumento analitico che genera una successione di azioni basate sulla perlustrazione delle superfici e dei loro riflessi; resta fredda, concettuale, ma egualmente meticolosa mentre trasla sul pubblico la dialettica tra soggetto che guarda e oggetto catturato della visione.

Su un pavimento di linoleum bianco sono tracciati quadrati di colore rosso, blu, nero e giallo di diversa dimensione, come nelle geometrie minimali di Piet Mondrian; due interpreti in jeans e maglietta entrano dai lati e, posizionandosi frontalmente, sollevano specchi quadrangolari che ne nascondono il volto, catturando l'immagine degli spettatori seduti in platea. In seguito, i performer li orientano in varie direzioni e sui propri corpi, che appaiono riprodotti, sdoppiati, deformati e mescolati allo spazio e al pubblico. Il volto della danzatrice si riflette sul ventre del danzatore, come se ne abitasse il corpo e, quando le due lastre si sovrappongono, i due appaiono riuniti in un'unica figura plurimorfa, ma è nel finale che il senso dell'opera si esplicita: messi da

³³ R. Lichtzier, *Potential Metamorphosis: Helena Almeida at the Art Institute of Chicago*, in «The Seen. Chicago's International Journal of Contemporary & Modern Art», n. 5, 12 September 2017 (<https://theseenjournal.org/helena-almeida/>).

³⁴ A. Sciarroni, citato in A. Bozzaotra, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e ricerca», 2015, n. 7, p. 6.

³⁵ Cfr. D. Jarman, *Chroma. Un libro sui colori*, Milano, Ubulibri, 2008 (*Chroma. A Book of Color*, New York, Overlook Books, 1995).

parte gli specchi, i performer indossano abiti da cowboy e danzano in stile country, smarrendo la molteplicità che li aveva caratterizzati e che è, infine, schiacciata dalla superficialità dell'immaginario condiviso:

L'artificio dello specchio non concede ai performer la possibilità di incontro, fino a quando tutti i colori non vengono esperiti. È a questo punto che attraverso l'esecuzione di una semplice coreografia country dance line [...] s'infrange il lirismo dell'azione. Bastano un cappello, degli stivali e un cinturone per diventare (nell'immaginario di chi osserva) un cowboy³⁶.

Gli interpreti che agiscono in scena sono sottoposti a un «processo esatto», come direbbe Arbus, che a questo procedimento costringe i propri soggetti, teorizzandolo in *Diane Arbus: An Aperture Monograph* (1972)³⁷, altro testo fondamentale per Sciarroni. Ammette che, al di là della reciproca gentilezza con le persone coinvolte, l'intervento della macchina raffredda il contatto e s'impone nella relazione, come il loro sguardo fisso al mirino esplicita: «Diane Arbus li mette frontali. Usa il flash elettronico, quindi, la luce è molto bruciata, è molto violenta e la sua presenza, il suo occhio è fortissimo»³⁸. Anche nelle coreografie di Sciarroni i performer sono esposti. Tranne in *Aurora*, dove il nero ha un preciso valore simbolico legato alla cecità, tappeto e fondale sono sempre bianchi e questa luce, come il flash, serve a porre tutto a vista³⁹. Diversamente da altri coreografi, per i quali la scena bianca è principalmente mezzo di erosione della prospettiva imposta dalla scatola scenica, per Sciarroni il bianco serve, dunque, a fare risaltare i soggetti, a metterli a fuoco, affinché i loro sentimenti siano visibili. Spesso sorridono e anche quest'emozione ha una valenza drammaturgica.

L'ingresso nello spazio dell'altro diventa, pertanto, la premessa per stabilire una relazione, a partire da un angolo privilegiato di osservazione e, afferrato quel che a prima vista non si mostra, insistere affinché si reiteri e ostenti, esibendo infine «lo scarto tra l'intenzione e l'effetto» (Arbus), la distanza tra quello che ciascuno vorrebbe si vedesse di sé e quello che non può evitare che appaia, ma anche la distanza tra quello che si sa e ciò che si ignora o tralascia. Assistente al casting e consulente drammaturgico, Sergio Lo Gatto lo ha raccontato a proposito della costruzione di *Aurora*, indicando come lo sradicamento della pratica dal suo contesto e la sua «ricostruzione all'interno di un dispositivo visivo proprio delle arti performative» rendesse necessaria una «manovra di 'spostamento dello sguardo'»⁴⁰.

³⁶ A. Sciarroni, note di presentazione dello spettacolo, <https://www.alessandrosciarroni.it/work/cowboys/> (ultima consultazione: 19 gennaio 2021).

³⁷ D. Arbus, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, New York, Aperture, 1997, p. 15.

³⁸ A. Sciarroni, intervista a cura di chi scrive, cit.

³⁹ In questo spettacolo, Sciarroni porta gli spettatori a fare esperienza del buio con un chiaro intento comunicativo. Nella fase di creazione del lavoro, dice di immaginare che, nel momento in cui ritorna la luce, si provi «a cercare di fare apparire, oltre al gioco, anche l'aspetto umano delle persone che lo praticano»; cfr. A. Sciarroni, *Playing with Goalball – B Motion*, 24 agosto 2014, www.abcdance.eu (ultima consultazione: 10 gennaio 2020).

⁴⁰ S. Lo Gatto, «Aurora». *Diario di viaggio accanto ad Alessandro Sciarroni*, in M. Antonaci e S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, cit. p. 191.

Da questa prospettiva è possibile interpretare la riscrittura coreografica di Sciarroni dagli esordi al presente, anche al variare dei temi prescelti. In *Your Girl* prevale un'estetica performativa data dall'isolamento statico dei personaggi, inizialmente immobili nell'involucro scenico di una luce bianca e piatta⁴¹. Lo sguardo fisso sul pubblico dei due performer accresce, tuttavia, la distanza tra il sé sociale, che reifica l'immagine corporea esaltando la disomogeneità fisica tra i due interpreti, e il sé percepito che li approssima come persone⁴². Una dialettica che si risolve nella vicinanza anti-tragica della mano che, alla fine, Ramponi e Bersani si tendono sulle note di *Ti scatterò una foto* di Tiziano Ferro:

quando guardi la diversità, che sembra incredibilmente lontana, a volte accade il miracolo e ci vedi qualcosa di te. La forma del corpo nella disabilità è semplicemente un elemento della persona. La prima cosa che vedi di Chiara (Bersani) quando la vedi sul palco è il suo corpo, la sua diversità. Poi vengono fuori tutte le altre sfaccettature. A quel punto il suo corpo passa in secondo piano⁴³.

Quando va in scena da solo, in *Joseph* del 2011, Sciarroni utilizza la tecnologia per essere «occhio e performer»⁴⁴ e proseguire la ricerca sul limite dell'immagine con cui negoziare la percezione della propria identità dinanzi al pubblico. Si muove dinanzi alla webcam di un computer posizionato al centro del palco, che ne capta l'azione e la proietta su uno schermo e, prima della conclusione, la diffonde in rete, affinché un pubblico virtuale (esposto sullo stesso schermo in scena) possa osservarla. Seleziona musiche pop e, sulle note di *Bird Girl* di Antony and the Johnsons, mette da parte gli aniconici vestiti quotidiani e si trasforma, in quest'ultima parte, in Batman. Il percorso drammaturgico ricalca l'indagine visiva già esplorata in *Cowboys*, ma la innesta all'interno di un processo di comunicazione che ne esibisce anche l'incontrollabile effetto sugli occasionali spettatori:

⁴¹ Liberamente ispirato a *Madame Bovary*, attraverso l'interpretazione poetica di Giovanni Giudici *La Bovary c'est moi* e, secondariamente, la lettura di Flaubert, lo spettacolo mette in scena due corpi, prima che due personaggi, quello dell'attrice, performer e coreografa Chiara Bersani, affetta da osteogenesi imperfetta, e quello atletico del performer Matteo Ramponi. La traccia emotiva è subito riconosciuta da pubblico e critica. Cfr. G. Graziani, "Your Girl". *Alessandro Sciarroni tra fisicità e sentimento*, in «Stati d'eccezione. Micronarrazioni, teatro, reportage», 20 settembre 2012, <https://grazianograziani.wordpress.com> (ultima consultazione: 1 febbraio 2021).

⁴² William James, padre del pragmatismo americano, è il primo a parlare di sé sociale, per indicare l'immagine di sé derivante dallo sguardo degli altri. Si distingue dal sé materiale e spirituale, relativi alla coscienza del corpo e alla consapevolezza. Diversi sono gli autori, particolarmente di psicologia sociale, che hanno approfondito questo tema, tra i quali si ricorda Gerge Herbert Mead (*Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934). Riferimento esplicito o implicito, il tema del sé sociale è centrale nella ricerca dei linguaggi di danza, particolarmente per quanto riguarda le tecniche impostate sulla relazione intercorporea, come la Contact Improvisation. Vi accenna, infatti, anche Steve Paxton, fondatore di questa pratica, in un dialogo con Beppe Sebaste riportato in B. Sebaste, *Il libro dei maestri. Porte senza porta rewind*, Milano, Luca Sossella Editore, 2010, p. 70.

⁴³ A. Sciarroni, intervista a cura di A. De Biase, "Your girl" non è una performance politically correct, 1 agosto 2017, www.vice.com (ultima consultazione: 1 febbraio 2021).

⁴⁴ A. Sciarroni, intervista a cura di chi scrive, cit.

mi piaceva molto l'idea che alla fine della performance potesse intervenire uno sguardo anarchico in questa solitudine, a giudicare o a interagire in questa danza finale in cui sono vestito da Batman. All'epoca esisteva il sito web chatroulette, com in cui potevi video-chattare esclusivamente in maniera casuale, senza poter scegliere il tuo interlocutore. Nella performance, gli utenti online di volta in volta guardavano, intervenivano, interagivano o addirittura danzavano assieme a me. Altre volte m'insultavano mentre ballavo, o ridevano di me. Io facevo sempre la mia performance, ma quest'elemento incontrollabile aveva la possibilità di modificare la drammaturgia, oscillando tra risultati esilaranti o drammatici⁴⁵.

Diversamente da quanto registra la critica e l'esigua letteratura sull'opera di Sciarroni, dal corpo dato alle pratiche preesistenti, il processo creativo non cambia, se interpretato in relazione alla sua funzione dialettica con la contemporaneità, anche se il ritmo assume un ruolo maggiore nella costruzione drammaturgica. Il freddo ripetersi di gesti, di dinamiche recuperate dalla quotidianità, trasforma la composizione analitica in trama espressiva al variare della metrica delle azioni, in relazione allo spazio e alla musica. In *Aurora*, per esempio, «il ritmo dell'azione [...] rivela la vera natura e il significato della pratica sportiva, dove il tempo non coincide mai con la durata, ma si contrae e si dilata in relazione alla percezione sensoriale soggettiva di performer e pubblico»⁴⁶. *Aurora* e *Augusto*, da questo punto di vista, divergono dalla linearità concettuale delle altre coreografie, perché amplificano gli elementi di teatralità, quando un giocatore non vedente urla, perché non sente più il suono della palla all'amplificarsi della musica⁴⁷, o per la risata che non si arresta neanche dinanzi a una donna schiaffeggiata o dopo il pianto: «il riso viene introdotto in maniera positiva, come se fosse il ricordo di un'infanzia e di un'innocenza perduta, ma col passare dei minuti diventa un lavoro sul dolore, sulla violenza, sulla disperazione e sull'indifferenza»⁴⁸. La ricerca sul ritmo che scandisce le relazioni tra i performer è, però, costante e guida la composizione del tempo e dello spazio della coreografia.

La realtà che entra sulla scena come fosse un *ready made* è, quindi, re-impastata, smette di appartenere all'ordine quotidiano per mezzo di due processi: di contestualizzazione (creazione di una nuova cornice) e di ridefinizione delle relazioni interne attraverso una drammaturgia che procede a spirale in un gioco atemporale di ripetizione e variazione, in cui il singolo si perde nel collettivo. In alcuni casi, questo risultato deriva principalmente dallo sforzo ideativo di Sciarroni, in altri è suggerito dalla conoscenza delle persone e dalle loro storie. Per *Untitled. I will be there when you die* (2013), sono i performer, per esempio, a parlargli di elementi che non aveva mai considerato della giocoleria classica, come concentrazione, allenamento e solitudine:

⁴⁵ Comunicazione personale dell'autore, 17 febbraio 2021.

⁴⁶ Presentazione di *Aurora*, <https://www.alessandrosciarroni.it/work/aurora> (ultima consultazione: 1 febbraio 2021).

⁴⁷ Per una descrizione dello spettacolo, si rimanda a F. Dalila D'Amico, *Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e ricerca», 2017, n. 9, pp. 211-224.

⁴⁸ A. Sciarroni, intervista a cura di R. Staglianò, cit., p. 10. Sul lato sinistro di *Augusto* che emerge dalla coazione della ripetizione, cfr. anche P. Di Matteo, *Performare il ridere*, in «Sciami», 30 aprile 2020, n. 7, <https://webzine.sciami.com/performare-il-ridere/> (ultima consultazione: 14 febbraio 2021).

Mi parlano della giocoleria come qualcosa che in un certo senso ti rende diverso dagli altri esseri umani, soprattutto quando sei bambino e scopri di avere questa pratica dentro di te. Un giorno loro mi hanno detto “se vuoi riconoscere un giovane giocoliere vai in un campetto di calcio e vedrai tutti i bambini che giocano a pallone assieme e poi magari ce n'è uno in un angolino che fa i palleggi da solo. Quello potrebbe essere un giocoliere”⁴⁹.

Questa solitudine trasforma la comunità del circo nella risposta a un bisogno di appartenenza che alla giovialità associata al contesto circense contrappone la malinconia individuale del clown picassiano. Quando si apre *Untitled*, vediamo i performer eseguire gli esercizi separatamente. Non si toccano, come nella maggior parte delle sue coreografie, anche se man mano interagiscono in maniera sempre più complessa, attraverso il lancio delle *clavettes*. Dentro questa linea di azione che va dal singolo al gruppo, l'andamento interno di *Untitled* è puntellato da errori che, abitualmente, verrebbero nascosti e che qui diventano, invece, il principale motivo drammaturgico:

nelle prime sessioni di lavoro c'era un grande nervosismo da parte di tutti perché era ancora una fase di casting. Quando l'oggetto, la clava, cadeva a terra, di solito le reazioni dei performer erano due: nascondere l'errore, oppure, sottolinearlo e trasformarlo in un momento comico. Non essendo interessato come artista a nessuna delle due soluzioni ho preferito chiedere loro di rallentare, di fermarsi ogni volta che un oggetto cadeva a terra, di ricentrarsi e di ricominciare daccapo. Di aprire una piccola crepa in questo senso. Per me era una richiesta abbastanza innocente; per loro, ovviamente, era una sorta di rivoluzione⁵⁰.

La drammaturgia del circo classico prevede, infatti, un ordine di difficoltà crescente con un andamento basato su presentazione, creazione di un elemento di disturbo, controllo e risoluzione del problema; dalla qualificazione si arriva alla glorificazione del giocoliere con la riuscita del numero e il superamento della prova⁵¹. La narrazione intrinseca in questa pratica viene, quindi, completamente ribaltata da Sciarroni, mostrando l'umanità che si manifesta nell'errore, piuttosto che l'eccezionalità dell'artista come eroe.

Alla luce di questi esempi e compiendo un salto nel tempo, potremmo associare le parole di Arbus, «credo davvero che ci sono cose che nessuno vedrebbe se non le fotografassi»⁵², alla dichiarazione di Sciarroni di volere «*fissare qualcosa che altrimenti andrebbe perduto per sempre [...] di andare a fondo rispetto a questo punto d'incontro [...] tra visibile e invisibile*»⁵³. La sua intenzione non è, infatti, solo concettuale ed estetica (come per Duchamp), ma funzionale al rinnovamento di una relazione affettiva

⁴⁹ A. Sciarroni, intervista a cura di chi scrive, cit.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cfr. V. Campo e A. Serena, *Conoscere, creare e organizzare circo. Storia, linguaggio, discipline, creazione, diffusione, normativa*, Milano, Franco Angeli, 2019, p. 77.

⁵² D. Arbus, *A Monograph*, cit., p. 15.

⁵³ A. Sciarroni, *Lettera aperta a Tiziano Ferro*, in M. Schiavoni (a cura di), *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Camerano, Gwynplaine, 2011, p. 317.

che nasce e si sviluppa negli angoli nascosti della società odierna. Simili alle due gemelle che sorridono dinanzi alla macchina fotografica, emozionata forse perché considerate «*degne* di tale operazione, di poter essere viste e riviste nel tempo, di *esistere*»⁵⁴, i soggetti di Sciarroni rinegoziano la propria esistenza nello sguardo dell'altro e assieme, sulla scena. In una lettera aperta a Tiziano Ferro, il coreografo scrive: «anche se Lei m'ignora, da questo momento, nel mio rivolgermi a Lei pubblicamente, io esisto»⁵⁵. Collegando quest'affermazione alle sue scelte creative, riconosciamo la valenza politica della visibilità data a «corpi trovati» e a «pratiche di vita recuperate», di cui la coreografia esorcizza i limiti dell'immaginario attuale.

Come onde sulla stessa riva

Trovo che il mio lavoro sia profondamente classico. Infatti, mi sento a disagio quando la critica definisce i miei spettacoli «innovativi», anche se non posso non ammettere di esserne lusingato. Trovo che il mio lavoro sia immobile nel tempo. Tra dieci anni questi spettacoli racconteranno la stessa storia sul genere umano. Probabilmente, saranno arricchiti dalle nuove contingenze, così come sta accadendo ora con questa pandemia⁵⁶.

Con queste parole, Sciarroni indica un'inedita prospettiva di lettura della sua opera, che si fonda sulla nozione del classico quale ipostasi di valori atemporali. Confrontata con la struttura delle sue coreografie, quest'allusione rivela, però, una possibilità ulteriore di interpretazione, basata su una concezione antitetica del classico, come quella forma ritmica della cultura che ciclicamente riaffiora, rinegoziando il confine tra alterità e identità. Ogni civiltà può, infatti, pensarsi solo nella comparazione con l'estraneità di epoche trascorse, di culture sommerse che si rinnovano nell'incontro con i bisogni contemporanei⁵⁷; in questo caso, nell'incontro con quel «bisogno di visione» da Sciarroni menzionato, parlando del Novecento, in relazione al movimento e al comportamento umani. La rigenerazione spettacolare dei balli popolari si collega, per questa via, all'astrazione degli ultimi progetti, quali *Turning* e *In a landscape*, come modelli di riscrittura coreografica di un tempo ciclico che dà rilievo simbolico (e non solo sintattico) al ritmo e alla ripetizione, trasfigurando biografie individuali e storie collettive.

In *Folk-s*, la sopravvivenza dello *schubplatter*, danza tradizionale del Tirolo e della Bavaria, diventa esplicito motivo drammaturgico a conclusione dello spettacolo. Sciarroni si chiede quando finiranno queste danze, di cui le prime fonti risalgono al 1050, e la sua risposta è che «finiranno quando non ci sarà più nessuno a farle o non ci sarà più nessuno a guardarle»⁵⁸. Decide così di modificare la coreografia a due settimane dal debutto, dandole una struttura aperta: dopo l'esibizione dei *pattern* di

⁵⁴ Ivi, p. 313. Il corsivo è nell'originale.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Comunicazione personale dell'autore, 17 febbraio 2021.

⁵⁷ Cfr. S. Settis, *Il futuro del 'classico'*, Torino, Einaudi, 2004.

⁵⁸ A. Sciarroni, intervista a cura di R. Francabandera, cit.

movimento, un performer (Marco D'Agostin) comunica al pubblico che lo spettacolo continuerà fino a quando non rimarrà un solo spettatore in platea o un solo danzatore sul palco. Attorno a un cerchio i performer iniziano, quindi, una sequenza basata sul battito delle mani e dei piedi tipico dello *schuhplatter*, che ripetono nel corso dello spettacolo, variandone numero e direzione. Nell'insieme, sembra di vedere il gioco di bambini mentre si scambiano di posizione, sorridono, si fermano e si allontanano sul sottofondo sonoro di una playlist composta dal vivo. Dopo quaranta minuti circa, il soffio di una fisarmonica agita da Sciarroni in scena sospende, momentaneamente, la scansione ritmica, evocando la ricorsività del movimento ondos⁵⁹:

per i performer di *Folk-s* non v'è altro tempo che il presente, che è non-passato e non-futuro. È l'insistenza infinita della marea contro la spiaggia, il ritorno della stessa onda sulla stessa riva. È suono. Nella ripetizione decontestualizzata geograficamente e culturalmente, la materia folk trova la sua più chiara rivelazione. In questo loop di gesti percussivi, l'introduzione di anomalie e variazioni sembra rimandare ad un complesso sistema di segni che evocano festa e martirio, alla presenza elegante e crudele di un nuovo Angelo Sterminatore. Così il folk e il popolare, astratti dalla matrice sonora originaria, paiono battersi e fondersi con la condizione contemporanea, in continua lotta per la sopravvivenza⁶⁰.

Similmente, nell'abbraccio della polka chinata, danzata da due performer in *Save the last dance for me* (2019), la forma rivisitata di questo ballo bolognese dei primi del Novecento riporta sulla scena contemporanea un'intesa costruita originariamente tra i banchi delle osterie e trasferita da Sciarroni su una dimensione atemporale, attraverso un allungamento della durata, la ripetizione e le musiche elettroniche che cancellano i riferimenti storici più riconoscibili⁶¹.

A sostenere questa ricerca sono le sensazioni, su cui si fonda il ritmo delle emozioni, che trapelano nella durata delle esplorazioni coreografiche⁶². Anche la giocoleria di *Untitled* aveva, infatti, suscitato il suo interesse grazie a una scoperta propriocettiva che ne aveva estromesso la dimensione espressiva, riportando la pratica a una dimensione interiore:

⁵⁹ Per una descrizione dello spettacolo, cfr. S. Lo Gatto, *Folk-s. La tradizione ritmica di Alessandro Sciarroni*, 23 ottobre 2012 (ultima consultazione: 25 gennaio 2021). In scena, Sciarroni indossa un abito tirolese, che è anche fonte di ispirazione per la coreografia. Trae spunto dal costume del cantautore Rufus Wainwright, ritratto sulla quarta di copertina del singolo *Tiergarten* del 2007 da Samuel Taylor Wood.

⁶⁰ Presentazione dello spettacolo pubblicata sul sito della compagnia, <https://www.alessandrosciarroni.it/work/folk-s/> (ultima consultazione: 1 febbraio 2021).

⁶¹ L'interesse per questo ballo deriva dalla ricezione di un video sulla polka chinata, da cui nasce la curiosità e un processo di ricerca in cui Sciarroni scopre che, alla fine del 2018, solo cinque persone continuavano a danzarlo, grazie all'iniziativa di Giancarlo Stagni di Castel San Pietro (Bologna). Stagni l'aveva riscoperto, a sua volta, da video girati negli anni Sessanta e aveva deciso di studiarlo e insegnarlo a due coppie di danzatori. Con lui si preparano i performer dello spettacolo, che in seguito attiveranno dei laboratori per continuarne la trasmissione (appunti personali dall'incontro con il coreografo, organizzato il 5 settembre 2019 nell'ambito del Festival Danza Urbana presso la Pinacoteca di Bologna).

⁶² Sul ruolo che la sensazione gioca nella definizione della corporeità, cfr. R. Mazzaglia, *Sul filo delle sensazioni. Tracce contemporanee del corpo danzante*, in «Teatro e Storia», 2006, n. 27, pp. 243-267.

ho iniziato a lanciare le clave, un due tre quattro cinque sei sette otto clave, sempre più in alto, sempre più difficile, improvvisamente lì arriva l'intuizione, come se quella musica che non ti piaceva sparisse, l'aria si purificasse e vedi quella cosa lì da un altro punto di vista che non avevi mai visto prima⁶³.

La giocoleria diventa, nella prova del corpo, una sfida persa in partenza con la gravità, che genera commozione, empatia, e descrive, con un'azione semplice e ripetitiva, un limite con cui si confronta ogni essere umano.

Quando inizia la ricerca sul progetto *Turning*, Sciarroni ritrova, similmente, una sensazione che tutti abbiamo vissuta da bambini: l'ebbrezza e la paura di girare fino a perdere l'equilibrio, che prova su di sé, allenandosi prima da solo e, in un secondo momento, cercando di trasmettere la tecnica acquisita ai performer. Il training non ha una funzione estetica, bensì lo scopo di proteggerli da infortuni e aiutarli a ritrovare, nella durata e ripetizione costante, un piacere psicofisico che si accresce nel lavoro di gruppo, manifestandosi nel sorriso che colora d'espressività i volti dei danzatori anche quando sono sotto sforzo:

Non è una semplice indicazione registica. Se sorridi e incroci lo sguardo del tuo compagno di scena che ti sta sorridendo a sua volta, c'è uno scambio di energia che permette al gruppo di lavoro di continuare la pratica più a lungo e con maggior piacere⁶⁴.

Coinvolto nel progetto internazionale *Migrant Bodies*, tra il 2014 e il 2015, osserva gli spostamenti collettivi di uomini e animali, trovando l'ispirazione nella migrazione del salmone, che nasce in acque dolci, nel corso della sua esistenza si trasforma e nuota in acque salate, per ritornare infine nel luogo d'origine, dove riprodursi e morire. Il titolo, *Turning*, è invece ripreso dal docu-film di Antony and the Johnsons e Charles Atlas sui temi dell'identità e della trans-femminilità. L'idea di transizione che lo caratterizza – e che può estendersi a tanti fenomeni culturali, sociali e naturali – è trasferita nel gesto antico e archetipico del ruotare su se stessi, per indicare sia il movimento ciclico dell'universo (di cui l'essere umano non è che una piccola parte), sia il cambiamento intrinseco alla coreografia. E, come per la durata dello *schuhplatter*, in questo caso il concetto è restituito in maniera letterale, così da rendersi visibile: i materiali di partenza migrano da un corpo all'altro, dal singolo al gruppo, variando nelle molteplici versioni dello stesso progetto, danzato da solo da Sciarroni, ma anche da danzatori contemporanei e dai ballerini dell'Opera di Lione o dell'Opera di Roma⁶⁵. Proseguendo questo tipo di ricerca, nel momento in cui è invitato a collaborare come autore da Collettivo Cinetico nel 2019, Sciarroni reifica la rotazione, usando un

⁶³ A. Sciarroni, intervista a cura di R. Francabandera, cit.

⁶⁴ A. Sciarroni, intervista a cura di M. Olivieri, 5 febbraio 2019, www.sipario.it (ultima consultazione: 25 gennaio 2021).

⁶⁵ Le versioni di *Turning* finora realizzate sono *Turning_Orlando's version*, 2019; *Turning_for Marta*, 2018; *Turning_motion sickness version* per il balletto dell'Opera di Lione, 2016; *Turning_symphony of sorrowful songs version*, 2015; *Turning_live works version*, 2015; *Turning_thank you for your love version*, 2015; *Turning_migrant bodies version*, 2014.

oggetto popolare negli anni Cinquanta, l'hula hoop, con cui i cinque performer della compagnia ferrarese interagiscono, facendolo girare sulla vita e su varie parti del corpo, senza fermarsi, nello spettacolo *In a Landscape*: flusso continuo, ripetizione e variazione scandiscono il ritmo della coreografia quale metafora di un tempo eterno.

Nel ruolo privilegiato di primo spettatore, Sciarroni intesse così i movimenti quasi fossero ombre, angolazioni, superfici sbieche e nascoste di un medesimo prisma che si dà nella costruzione dell'insieme, attraversando le immagini e immobilizzando le azioni in una compenetrazione umana in cui l'enigma del rito collettivo può mostrarsi contemporaneamente a molti occhi, fuori dalla forza cieca della storia e dal peso dell'individualità. Servendosi del rapporto tra immagine e sensazione fisica, compone una drammaturgia scenica che procede dall'oggetto-soggetto alla pratica preesistente, fino all'assolvimento di un'azione astratta in un percorso che lo allontana dalla determinazione spazio-temporale dei comportamenti esibiti, per sollevare una percezione della permanenza che consenta anche ai lati meno visibili dell'essere umano (all'Altro che abita il corpo di ciascuno) di emergere, accolto nella dimora della struttura compositiva, dove gli equilibri dettati dal movimento si scontrano, si mitigano e rinascono in figure diverse. Il soggetto di questo processo è un tempo che, come goccia, cade assumendo forme mutevoli e intuitive, ma che costante ne attraversa il pensiero creativo, la ricerca di un cerchio di luce in cui l'insieme sospeso delle persone esibisca quel che resta, sopravvive e commuove dei comportamenti umani, quando il ticchettio della storia tace.

Paolo Ruffini

EXCELSIOR, UNO SPETTACOLO CAPOVOLTO. LA DANZA DECOLONIALE DI SALVO LOMBARDO

Povera patria, schiacciata dagli abusi del potere
Di gente infame che non sa cos'è il pudore
Si credono potenti e gli va bene
Quello che fanno e tutto gli appartiene
Tra i governanti, quanti perfetti e inutili buffoni

Franco Battiato, *Povera patria*

Per un corpo migrante

Spoiler: *Excelsior* chiude con il video *Homo Homini Lupus* di Filippo Berta. Silenzio *afasico* di un branco di lupi che dilanano la bandiera italiana. In quelle zanne ci sono tutti gli abusi, le ruberie e la stoltezza politica di uno Stato distante dai più deboli, dallo straniero, dal migrante. Smemorato e atrofizzato da una ripetitività del gesto e da un movimento ancorato a una tradizione che non esiste.

Donatella Di Cesare è una di quelle intellettuali sempre in movimento, capace di ridefinire ogni volta la propria azione nella cornice dei territori che attraversa, esprimendo così un pensiero mai seduto ma anzi portatore di una lucidità di sguardo davvero rara. Dopo Heidegger e le incursioni nell'ebraismo, dopo l'ampia e meta-testuale analisi dei concetti di paura e di terrorismo nella modernità avanzata nella quale siamo calati, si è concentrata su una *filosofia del migrante* in quanto esperienza, oggi, di una condizione per antonomasia, l'unica in grado di "interpretare" uno smarginamento di senso di portata epocale, che il mondo cosiddetto occidentale sta sperando dopo gli orrori novecenteschi e dopo il fallimento della democrazia come esperimento riproducibile coattivamente, rispetto proprio ai concetti di testimonianza o di racconto, dunque memoria, del corpo e sul corpo. Qual è il *resto*, allora? L'inconciliabilità, direbbe la Di Cesare, tra diritti individuali e sovranità degli stati-nazione? Quali sono le regole condivise e le forme che espongono queste regole e che le manifestano? Qual è il discrimine tra la sacralità del corpo privo di vita del piccolo *Ālān Kurdî*, fotografato dalla reporter turca Nilüfer Demir sulla spiaggia di Bodrum, e l'oscena libertà della cronaca di marcare politicamente l'informazione di frontiera?

Ci sono corpi che prendono voce nella latenza di un mutismo assordante; come quelli "fermati" dalla serie di fotografie intitolate *Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt* che Barbara Visser ha scattato sulle spiagge francesi. Come nello sguardo della Demir, le cinque immagini della Visser esposte nella mostra *I am a native*

foreigner. Aspects of migration in the collection of the Stedelijk allo Stedelijk Museum di Amsterdam (22 settembre 2017 – 3 giugno 2018), hanno come sfondo una scena di spiaggia, una Costa Azzurra *utopica* e per certi versi distopica dove svago e morte convivono, un luogo dove morti e bagnanti si assomigliano e talvolta, persino, condividono la stessa spiaggia, la stessa posa.

Il corpo, quel corpo, e tutti i corpi che si fanno carico anche nel dolore di sovvertire il genere e i confini, sono presenze di un passato che torna e si ri-presenta quale archetipo non più, o non solo, di un riscatto, di una ri-semantizzazione *post litteram*, e sembrano chiederci nel loro essere inermi, silenti, una ragione di questa loro condizione. Ci chiedono una *reale* verifica della verità di quel corpo deprivato di memorie e di futuro, un corpo che chiede di posizionarsi nel mondo con tutto il fastidio o l'irriverenza sentimentale di cui si fa portatore, rivendicando a suo modo una cittadinanza fuori luogo – in nessun luogo – rivendicando, cioè, l'idea stessa di un corpo globalizzato: calza Adidas, mangia *humus* e ascolta Beyoncé, nasce a Damasco e muore a Lampedusa. È vero, come ci ricorda sempre la Di Cesare, che il concetto di migrante presuppone la presenza di un "altro" dall'altra parte della riva o del confine, appunto, un altro che incarna una identità (istituzionalmente) "riconosciuta" che possa farsi latrice di quel racconto, che potremmo definire spettatore dicotomico, cioè interno ed esterno a quel limite territoriale, a quel bordo stravolto da esistenze, e capace di avere un punto di vista complesso, non limitato allo spazio d'azione di quella contingenza, di quella temporanea esistenza in moto.

L'estraneità dello spettatore non è quella profonda e abissale del filosofo; piuttosto è un'estraneità orizzontale, che impone di fermarsi, per guardare il mondo come dall'esterno, pur restando all'interno. Né del tutto fuori né del tutto dentro, il posto dello spettatore è marginale, come quello dello straniero, ma non sancisce un'esclusione, né è esclusivo. Anzi, è condiviso. La catarsi del pensiero apre la via alla facoltà di giudicare. Gli spalti sono il luogo dell'orizzonte pubblico in cui lo spettatore, che non si illude di cogliere *la* verità oltre le apparenze, può confrontare il proprio punto di vista con quello altrui, può assumere nuove prospettive, formulare giudizi comuni¹.

Spazio prossimale

Estraneità dello spettatore, dunque, concetto di limite, di confine o di smarginamento del senso nel corpo; e ancora, come dicevamo, ri-semantizzazione dello stesso in una aggiornata disamina del suo farsi *migrante*: sono soltanto alcuni dei termini che accompagnano il lavoro scenico di Salvo Lombardo e della sua compagnia Chiasma².

¹ D. Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, p. 37.

² Regista, coreografo, performer e direttore artistico della compagnia Chiasma, riconosciuta dal MI-BACT come organismo di produzione della danza "under 35", Lombardo (Catania, 1986) approfondisce gli interstizi tra danza, teatro, arti visive e discipline umanistiche quali la filosofia e l'antropologia culturale. Si è diplomato alla Scuola d'Arte Drammatica del Teatro Stabile di Catania e si è laureato a La Sapienza Università degli Studi di Roma con la tesi *Bottom-up practices_intersoggettività e ritorno*

Un sistema di pratiche su una memoria incorporata in quell'arcipelago di lingue e di tradizioni esperite nell'ambito della danza; una indagine sui suoi possibili "spostamenti", o ancora meglio, su tutte quelle narrazioni atte a "illuderne" gli statuti fondativi; una ricerca posizionata su quelle narrazioni che sono «già riscatto, [e dove] la storia è già riparazione»³. Insomma, un discorso quello di Lombardo, situato solo per comodità dentro la danza, ma che si spinge verso un anarchico ordine di codici che affiorano da un altrove. Così, depistando i vincoli spaziali, compromettendo il paesaggio e la sovranità del gesto, Lombardo setaccia i comportamenti e i vezzi dei passanti di uno spazio pubblico con *Casual bystanders* (2016), archiviandone le posture e gli attraversamenti in tracciati di movimento; si appropria degli ammiccamenti o dei tempi dilatati del *clubbing* con *Present continuous* (2017), riordinando in sala una partitura di intenzioni di seduzioni fisiche e di gioco tra i performer volutamente ammiccanti come nel Vogueing; ordisce uno sbilanciamento percettivo con *Outdoor dance floor* (2018), dove spettatore e performer sono co-autori di un ballo collettivo al limite del rito, e che avrà una versione riconvertita "uno-a-uno" con *Alone in the multitude* (2019). Il suo lavoro è perciò radicato in quella esperienza di corpo critico che ha segnato un'area della ricerca coreografica, un corpo esposto ma ricettore, o meglio percettore delle abitudini e dei caratteri propri dello spettatore, a lui prossimale, rielaborandone il segno certamente, mantenendo però quella qualità potenzialmente depotenziata, laconica, asciugata in una naturalezza "inespressiva", un approccio che fin dai primi lavori, al tempo in cui Lombardo agiva dentro il "contenitore" della compagnia Clinica Mammuto⁴, evidenziava una certa disamina del comportamento nel fagocitare la gestualità dell'altro, le sue trame del vissuto, una gestualità fenomenologica, "raccolta" in uno spazio e in un tempo quotidiano. Ne scriveva Attilio Scarpellini:

al reale nelle performing arts. Inizia lo studio del movimento approfondendo sin dall'adolescenza varie tecniche di danza moderna e contemporanea per avvicinarsi, parallelamente, anche al teatro di parola, al teatro musicale e al teatro-danza, lavorando come interprete con compagnie indipendenti di danza, prosa, musical e operetta in Sicilia. Fino al 2009 è stato allievo del regista Lamberto Puggelli. Ha studiato e/o collaborato in qualità di attore, danzatore, performer e coreografo con diversi artisti del panorama italiano e internazionale tra cui: Donatella Capraro\ Efestò Danza, Guy Cools, Claudia Castellucci, Emma Scialfa, Marise Flasch, Kalamandalàm Karunakaran, Franca Nuti, Massimo Foschi, Alexander Zeldin. Ha lavorato come coreografo in progetti per l'infanzia in diverse produzioni delle compagnie E.c.f. teatro di Roma e L'Uovo - Teatro stabile d'innovazione di L'Aquila. È stato co-fondatore e regista, fino al 2015, della compagnia Clinica Mammuto. Nel 2015-2016 è stato coreografo residente ad Anghiari Dance Hub. Nel 2017 è stato coreografo ospite presso la compagnia Aura Dance Theatre di Kaunas (Lituania). Tra il 2016-2018 è stato artista associato al Festival Oriente Occidente e dal 2016 è sostenuto dal Festival Fabbrica Europa. Nel 2018 vince il bando di Residenze coreografiche Lavanderia a Vapore e lavora al progetto *Excelsior* in coproduzione, tra gli altri, con il Théâtre National de Chaillot di Parigi e il Romaeuropa Festival. Nel 2019 ha lavorato come coreografo per la compagnia indiana Attakkalari Dance Company di Bangalore nell'ambito del progetto *Crossing the sea*. Nel 2019 ha fondato e co-curato con Viviana Gravano e Giulia Grechi "Resurface_festival di sguardi post coloniali" a Roma e dal 2020 è artista associato alla Lavanderia a Vapore di Collegno\Fondazione Piemonte dal vivo.

³ D. Di Cesare, *Marrani. L'altro dell'altro*, Torino, Einaudi, 2018, p. 104.

⁴ Giovane formazione romana fondata nel 2012 da Salvo Lombardo e Alessandra Di Lernia, attrice e autrice, si prefiggeva di articolare testualità di tradizione drammaturgica e linguaggio figurale in un sistema di intersezioni linguistiche tra le tensioni del teatro-danza e quelle della performance *site-specific*. Esaurisce il suo percorso artistico a metà del 2015.

Non ci sono azioni, perché a noi non rimangono che gesti (o, diceva Hannah Arendt, «comportamenti»), la vocazione coreografica della regia di Lombardo li incanta in una stilizzazione da Novecento primitivo, come ideogrammi tracciati su uno schermo, precarie ombre nere su un fondo bianco. [...] perché se l'apocalisse c'è, è già avvenuta e si deposita come polvere nel retro dei giorni. [...] Su un lato della medaglia, l'ossessione della fine – ma senza la speranza dell'*eschaton* – sull'altro la sua ricaduta nelle idiosincrasie della vita quotidiana. Così con timore e tremore, quella che è ormai la seconda generazione della “scuola romana degli anni zero” comincia (e prosegue) le sue pazienti manovre di uscita dal post-modernismo⁵.

In questo senso, la danza di Salvo Lombardo ha la potenza visiva e concettuale dell'ideogramma, si “rappresenta” come archivio vivente di un repertorio di materiali inediti o rielaborati (testi, documenti video, contributi sonori), che si rivelano allo sguardo in forma di figure, immagini iconiche e permeabili allo stesso tempo. L'attenzione viene posta sulle scritte fisiche, che diventavano *refrain* o motivo di fondo di un patto dichiarato con lo spettatore, il quale riconosce in quelle architravi del gesto una propria intenzione. E sono intenzioni che hanno un debito di imitazione nascosta nell'elisione del discorso drammaturgico; intenzioni che si pronunciano negoziando identità e valori nel presente e interrogando i generi e gli stili; interrogandosi, dunque, sul carico di figurazioni meta-cognitive messe a disposizione dallo sconfinato patrimonio di adesioni o rigetti nei confronti delle tradizioni della danza.

Lombardo rielabora un personalissimo non-codice dei comportamenti più che delle forme, agisce sullo sguardo di chi guarda invece che sulla predeterminazione dei segni o delle interpretazioni; la sua scrittura coreografica incide sul

grado di discrezione che il soggetto può ritagliarsi nel contesto performativo, proprio perché le scelte di scrittura corporea, di relazione spaziale e di visione ideologica possono incidere sui comportamenti standardizzati e contribuire a trasformarli⁶.

Regista, coreografo, performer, Salvo Lombardo sembra preoccuparsi di de-saturare lo spazio da riferimenti precisi, delocalizza le immagini che crea, collocandole nella sfera della percezione, attraverso la quale lo spettatore ha la possibilità poi di ri-afferrare l'insieme di una composizione stratificata, decriptando di fatto i propri “fallimenti” figurativi, venendosi a trovare finanche cooptato in quell'azione in quanto testimone; testimone e partecipe in un quadro “impressionato” da deviazioni e abiure della rappresentazione che, come in una sorta di atlante alla Aby Warburg, producono esperienza e dunque memoria. E ancora – per un'ulteriore suggestione panoramica – è il carattere figurale da installazione ambientale di *Present continuous*, è la sbalordente terzietà dei contenuti in *Casual bystanders* che caratterizzano un approccio a scritte sceniche modulari in cui voce, partitura fisica e ricomposizione percettiva del video espongono una dipendenza dei materiali *in between* tra discorso e citazione.

⁵ A. Scarpellini, *Uscire dal postmodernismo*, in «Quaderni del Teatro di Roma», estate 2014, n. 21, p. 21, a proposito dello spettacolo *Il retro dei giorni* (2014).

⁶ A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. 47.

Questa prima fase del suo lavoro coreografico vede evolvere una scrittura “immateriale” fatta di sovversioni percettive che “presentificano” quell’*adesso* prossimale tra spettatore e danzatore svuotato da qualsivoglia logica di potere. Un adesso che si proietta non sul valore estetico e “culturale” che una certa danza vuole rappresentare, quanto piuttosto su quello eminentemente culturale che le sue immagini producono nel tempo specifico della relazione, che amplifica «aspetti congiunti di successione e di alterazione senza fine»⁷ tra danzatore e spettatore. L’obiettivo è quello di raggiungere un legame speciale tra chi guarda e chi è guardato senza servirsi della retorica che ha sostenuto (e tuttora sostiene) lavori scenici proiettati verso lo spettatore, che lo concupiscono, ne assecondano il reciproco autocompiacimento, ma piuttosto funge da incontro *pluri-verso*, che destabilizza ogni piano di certezza della conoscenza reciproca. La performance *Outdoor dance floor* ne configura lo spirito:

È pensata come una piattaforma da ballo per spazi non deputati al *clubbing*, attraverso la quale la sala da ballo è reinterpretata sia in contesti teatrali che in luoghi non convenzionali come musei, spazi espositivi, foyer, locali commerciali, spazi urbani. Già nei suoi precedenti lavori il gruppo Chiasma ha individuato nello spazio fisico del music club e nella club culture una dimensione ibrida in cui il ballo e la musica diventano territorio di liberazione dei corpi e occasione per l’affermazione di una “politica” del corpo che trascende convenzioni sociali e di genere⁸.

Dopo la performance, accompagnata da un pulsante *dj set / vj set*, i due danzatori, Daria Greco assieme allo stesso Lombardo, invitano gli spettatori ad inserirsi nel flusso di questo dispositivo giocoso, protagonisti a loro volta, attraverso il ballo, di nuove dinamiche, echi e riverberi del movimento in cui tutti sono alla pari, in cui tutti sono chiamati a ridefinire l’idea stessa di spettacolo. Se *Il retro dei giorni* si misurava con un parlato piano, depotenziato, in relazione al parlare della persona-spettatore, *Outdoor dance floor* di quella persona-spettatore amplifica la corporeità, si fa carico di esperire con essa un identico tempo e un identico spazio al centro dell’azione.

Avvicinamenti e riemersioni

Sono immagini invisibili nel senso che non restano nella memoria per alcunché di significativo legato al fatto che viene narrato, ma che creano un’atmosfera e un flusso dentro il quale la notizia prende posto. (le immagini) Il termine è rivelatore: non devono mostrare, ma semplicemente “coprire” il visibile senza disturbare il verbale. I telegiornali ci offrono una rappresentazione plastica dell’intuizione di Walter Benjamin sulla modernità come epoca della coesistenza nel sempre uguale e viceversa⁹.

⁷F. Jullien, *Le trasformazioni silenziose*, traduzione di Mario Porro, Milano, Raffaello Cortina, 2010, p. 98 (*Les transformations silencieuses*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2009).

⁸S. Lombardo, *Outdoor dance floor*, programma di sala dello spettacolo, Polverigi, Inteatro Festival, 2019.

⁹D. Ferrario, *Re-enactment*, in «La Lettura - Corriere della Sera», 7 gennaio 2018, p. 34.

L'interesse di studio di Salvo Lombardo, ebbene, sono i piccoli gesti, le azioni mancate, la sospensione del giudizio nell'archiviare mosse o spostamenti dei passanti. L'artista si occupa di quella particolare interdizione della forma (sopravanzando la forma stessa), raccoglie in un nutrito numero di taccuini le informazioni e i tic delle persone "registrate" a loro insaputa e in ambienti differenti (come nell'ironico e "taumaturgico" *Empiria n.1*, del 2014, in cui aderiva quasi per contatto alle pose dei "malcapitati" sui bus o nelle piazze); un processo di lavoro che lo ha visto impegnato dal 2015 per un lungo periodo prima che la "documentazione" andasse a depositarsi in una sostanza drammaturgica e coreografica da tradurre in spettacolo (e di cui si è detto sopra). Fanno parte di questo ciclo contrassegnato dal pensiero intorno al gesto "non straordinario" e al *ready made* del movimento anche l'installazione *B-side* (2015) e il ciclo di performance urbane *Derivazione n.** (2017-2020).

Il primo di questi due lavori sintetizza attraverso diversi dispositivi le svariate possibilità dei frammenti cinetici, motori, gestuali e verbali collezionati nel tempo a partire dalla relazione con i *passanti*: il sonoro in cuffia e le immagini che scorrono sulla parete in uno spazio dato, ri-collocano in un ulteriore piano percettivo l'archivio affettivo assemblato delle "cose che passano", indagando i concetti di "traccia" e di "iscrizione" in una possibile estensione della relazione tra spettatore e opera. Il secondo ha ancora il carattere di un intervento urbano, di "derivazione", in quanto sancisce l'assetto derivativo proprio della scrittura coreografica, mutuando da ambiti semantici differenti la memoria del movimento e appropriandosi dei relativi segni e delle precipue dinamiche. Numerate progressivamente e realizzate in diverse città in Italia, le "derivazioni" incontrano le discipline dello sport, ne traslano le pratiche somatiche, accessibili e replicabili per il performer quanto per lo spettatore. L'esterno entra, il fuori definisce un ambiente, ciò che precede dà senso a quel crinale gestuale, il prima si rovescia in scena, le dinamiche sociali vengono incorporate senza contemplazione né derisione, sono anzi un viatico poetico per ripensare al concetto stesso di danza, svuotandola di *pathos*, forse. Eppure è proprio la danza il cruccio, la necessità per il coreografo-regista di ridisegnarne uno spazio decolonizzato, rivederne i comportamenti, sottrarla cioè all'inevitabilità delle fogge del codice. Parliamo di un lirismo opaco dal tratto *reale* in cui l'indefinito di un corpo *migrante* irrompe. Lavora sui *cliché*, sugli stereotipi, su uno spettatore che si ritrova abitato mentre abita uno spazio terzo, quello spazio mentale, per dirla con Gilles Clément¹⁰, che non afferma né si sottomette a un potere.

Lo spettacolo che traghetta l'immaginario della compagnia Chiasma verso un percorso ormai definitivamente di scrittura coreografica è *Twister* (2017), primo esperimento di una compagine prevalentemente internazionale (e che vede coinvolta la compagnia lituana Aura Dance Theatre), laddove la tensione tra critica del presente e responsabilità del performer che hanno da sempre connaturato i lavori di Lombardo avverte qui un aggiornato sfasamento politico e congruente al linguaggio, per mezzo del quale il coreografo compie un nuovo spostamento all'interno dello specifico della

¹⁰ Cfr. G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005 (*Manifeste du Tiers paysage*, Montreuil, Edition Sujet-Objet, 2004).

danza, gioca un tranello alla danza. *Twister* rappresenta quella transizione che porterà successivamente il regista-coreografo a confrontarsi con quel possibile che è reale, come affermava Henry Bergson, che si qualifica soltanto attraverso il proprio vissuto e dove si evidenziano dettagli, cumuli di informazioni, reperti di una *narrazione* fatta di recuperi, strascichi, *re-enactment*. Questo modo di procedere sembrerebbe prefigurare un tempo dell'attesa in cui l'opera non si cristallizza in quello che dice ma compie quello che dice: è un fatto e non solo più un concetto. Costruisce la memoria di accadimenti sebbene questi vengano a mancare all'appuntamento dato, abitando circostanze che il presente offre, come scrive Nicolas Bourriaud:

Davanti ai nostri occhi, l'opera contemporanea si pone spesso sotto il segno della non-disponibilità, dandosi a vedere in un tempo determinato. L'esempio della performance è il più classico: una volta effettuata, non resta che la documentazione, da non confondersi con l'opera stessa. Questo tipo di pratiche presuppone un contatto con l'osservatore [...]: l'opera d'arte non si può dunque più consumare nel quadro di una temporalità "monumentale" e aperta per un pubblico universale, ma si svolge nel tempo reale per un'audience *convocata* dall'artista. In breve, l'opera suscita incontri e dà appuntamenti, gestendo la propria temporalità¹¹.

Sotto questo aspetto, *Twister* mostra una aderenza ai lavori dove la tenuta della "traccia" o delle "iscrizioni" corporee sedimentate era portatrice della riemersione di una geografia coreografica vulnerabile, quasi impermanente, allo stesso tempo però aprendo a una temporalità documentale, al "racconto" per intarsi che poi sarà di *Excelsior*. *Twister*, ovvero la tensione prossemica del corpo, si appropria della spazialità contratta dell'omonimo e celebre gioco di società per ribaltarne il "sentimento": è un gioco che per davvero gioca alla verità delle relazioni fra danzatori. Così il meccanismo del tutto trans-generazionale e trans-culturale del gioco innesca una transizione di informazioni e di esperienze da "corpo-a-corpo" volitiva e sottraente al contempo, un pretesto di rivisitazione del concetto stesso di fisicità, un gioco sì, ma nondimeno un risoluto esercizio di architetture coreografiche potenti e multi-dimensionali. Si indaga la fisicità e per estensione tutti quei territori del corpo e delle annessioni relazionali con esso, ma è l'esperienza di socialità che dà luogo, dà appuntamento a una *comunità provvisoria* dove i corpi sono una definizione che va al di là di sé e dell'altro, nelle dinamiche sociali, nei processi culturali e nel vissuto di ciascun performer coinvolto. Un lavoro preciso e ritmico, reiterato nel favorire – come direbbe lo stesso Lombardo – uno *sharing* di memorie personali di quei performer, sia motorie che biografiche, la cui riproposizione si situa tra lo spazio dell'estemporaneità e della ripetizione. Uno spettacolo arioso ed epidermico, dove quei corpi sono traghettati da ogni rispettivo universo di riferimento in una dinamica cinetica spiazzante. Ne scrive Franco Cordelli:

Dapprima si fronteggiano, immobili: quattro a destra e quattro a sinistra. Poi qualcuno è come prendesse coraggio (si tratta di una giovane donna), avanza al

¹¹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010 (*Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998), p. 29.

centro, allunga un braccio, piega la mano verso l'alto, si china, tocca con quella mano il suolo, quasi lo esplorasse, o ne saggiasse la consistenza: dove sono? che ci faccio qui? La nostra danzatrice ha un filo di impavidità: arriva fino al punto in cui vede a terra un microfono, lo impugna e comincia a parlare, anzi no, sta tentando di cantare, canta – sebbene non da cantante bensì da semplice ballerina, o da semplice essere umano. È quello che faranno tutti gli altri, non già cantare, ma avanzare (uscire dal guscio) occupare lo spazio, piegarsi, chinarsi, unirsi, sciogliersi da un abbraccio. A volte sono da soli o in due, a volte sono tutti insieme – o divisi in piccoli gruppi, che sembrano confabulare. Non è di se stessi che stanno parlando? o stanno parlando di noi che li guardiamo per indovinarne le ragioni? In quanto a noi, noi siamo affascinati dal senso di pienezza con cui dispongono del proprio corpo, ma anche da quei corpi pieni d'una cautela che è invero una grazia. Siamo affascinati dai colori dei loro costumi: fuseaux rossi a strisce blu, camicie azzurre, camicie bianche. Movimento e colore non sono che anima¹².

L'esemplare capovolto

Date queste premesse, passaggio obbligato è uno degli spettacoli *monstre* dell'Ottocento italiano, il Gran Ballo *Excelsior* del 1881, libretto e coreografie di Luigi Manzotti e musiche di Romualdo Marengo. Ossia, la vetrina nazionalista di un'Italia coloniale e razzista che assembla una serie di metonimiche espressioni gestuali e visive coagulate in un pensiero coreografico che, per Lombardo, si rende

paradigma di una scultura concettuale del corpo, che oggi non si riferisce più solo alla danza o non riferisce solo informazioni proprie della danza, ma informa in generale una serie di rappresentazioni, che hanno acquisito un valore politico eclatante nella nostra attualità¹³.

L'*Excelsior*¹⁴ di Lombardo (2018) come eclettismo della retorica di una Italia nazionalista, della quale Lombardo ribalta, capovolge appunto, le faziose e sbilanciate genealogie culturali (l'immagine contenuta nel titolo sembra evocare proprio quella Italia capovolta che troviamo nella serie di sculture dell'artista Luciano Fabro). A partire dalla *ri-mediazione* del Gran Ballo, Lombardo orienta inoltre la sua ricerca verso una serie di formati artistici (performance, installazioni e workshop) e di interventi teorici (incontri, tavole rotonde, dibattiti, proiezioni video e pubblicazioni) annoverate all'interno del macro contenitore progettuale "L'esemplare capovolto" (di cui lo spettacolo *Excelsior* resta il grimaldello che muove tutto e intorno a cui tutto si muove).

¹² F. Cordelli, *La danza di «Twister». Che ci faccio io qui?*, in «Corriere della Sera», 1 luglio 2018, p. 12.

¹³ S. Lombardo, intervista a cura di C. Pirri, *Tradurre il Gran Ballo Excelsior è stato come trivellare un giacimento culturale*, programma di sala dello spettacolo, Roma, Romaeuropa Festival, 2018.

¹⁴ *Excelsior* di Salvo Lombardo / Chiasma ha debuttato l'1 settembre 2018 all'Auditorium "Fausto Melotti" di Rovereto, nell'ambito del Festival Oriente Occidente. Ideazione, coreografia e regia S. Lombardo; performance J. Anand, C. Benedetti, L. Brieu, L. Cammalleri, L. Diana, F. D'Intino, D. Greco con i partecipanti al workshop *Around Excelsior*; collaborazione coreografica D. Greco; consulente culturale V. Gravano; musiche F. Alviti; disegno luci e video D. Spanò e L. Brinchi; contributi filmici I. Gaffè; video *Homo Homini Lupus* F. Berta; costumi C. Defant.

Il coreografo siciliano e il suo nutrito gruppo di lavoro articolano un progetto in sezioni coinvolgendo artisti della scena nazionale e internazionale e diversi intellettuali come fiancheggiatori del pensiero (sostituendo così, con la dimensione di un dibattito culturale corale, l'ormai consueta tendenza di farsi affiancare da un *dramaturg* per la scena): è il caso della collaborazione con la storica dell'arte Viviana Gravano, che ha seguito il processo di *Excelsior* in veste di *cultural advisor*. I temi basilari delle riemersioni e delle sopravvivenze del colonialismo italiano nelle rappresentazioni contemporanee dei corpi diventano così una espansione di antefatti e di presupposti interni allo spettacolo. È intorno alle incongruenze espressive del corpo scenico, quale vettore di significazioni persino involontarie, che la struttura dell'*Excelsior* di Lombardo prova a mettere in crisi un certo pensiero sulla "bellezza", paradossalmente in qualche modo già deviata nell'originale di Manzotti da allegorie non propriamente di stampo romantico. Il Gran Ballo manzottiano, difatti, era di per sé un precursore nel creare immagini linguisticamente coloniali. Ora Lombardo interviene ulteriormente con i suoi corpi "scomposti", corpi che destrutturano la "superficie" cerimoniale della matrice, e allo stesso tempo, "smemorati" rispetto all'archivio di appartenenza. Il coreografo trattiene solo in parte qualche puntello evocativo, fa compiere bensì un gesto di riemersione di quella eredità trionfante, ribaltandone il segno e andando a depotenziarne l'eroicità.

In quei corpi, in quelle rappresentazioni corporee, come Étienne Balibar le definisce, si addensano elementi di contraddizione e «discorsi universalistici le cui categorie sono fondate sull'esclusione, cioè sulla negazione dell'alterità o della differenza»¹⁵. Il Gran Ballo originario del 1881, per altro, già metteva in scena un apparato di appropriazione culturale appoggiandosi a rappresentazioni esotiste di corpi "altri", incorporando¹⁶ immaginari etnocentrici, in un trionfo di monumentalità e di fissità scultorea, in quel roboante «*Rave delle nostre bisavole*»¹⁷. Come riportato da «L'illustrazione italiana», con il Gran Ballo *Excelsior* di Luigi Manzotti «la coreografia muta radicalmente sistema, si lancia a più ardito volo»¹⁸, riesce a mantenere una sua efficacia persino nella caratterizzazione del balletto, in questo caso volutamente volumetrico:

Manzotti ebbe il coraggio di dare corpo ad idee astratte, mettendo sotto gli occhi del pubblico, nella forma più evidente e più rappresentativa, le grandi conquiste fatte dalla scienza e della civiltà nel secolo nostro. Ebbe coraggio, e gli riuscì di comporre un "ballo grande" il cui argomento era la lotta fra due principi sociali¹⁹.

¹⁵ É. Balibar, *Gli universali. Equivoci, derive e strategie dell'universo*, traduzione di F. Grillenzoni, Torino, Bollati Boringhieri, 2018 (*Des Universels. Essais et conférences*, Paris, Éditions Galilée, 2016), p. 114.

¹⁶ Per una compiuta trasfigurazione linguistica del concetto di percezione corporea e della sua rappresentazione, cfr. G. Grechi, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Roma, Bonanno Editore, 2010 (nuova ed.: Roma, Mimesis, 2016).

¹⁷ G. Morelli, *Entre la poire et le fromage: l'arca di Manzotti*, in *Excelsior*, programma di sala del Teatro alla Scala, stagione 1999-2000.

¹⁸ U. Pesci, *Amor, poema coreografico di L. Manzotti*, in «L'illustrazione italiana», 21 febbraio 1886, anno XIV, n. 8, Milano, Treves Editori, p. 139.

¹⁹ Ivi, p. 140.

Se il Gran Ballo mantiene nel tempo il suo andamento “glorificante” e oggettivamente etnocentrico, curiosamente *kitsch* anche nelle riprese e nei riallestimenti che seguiranno (continuando a esercitare una certa fascinazione tra i più nel mondo dell’Accademia fino al 2015, anno dell’Esposizione Universale di Milano che con quella del 1881 – sempre della città meneghina – condivide il debutto dello spettacolo e la riedizione dello stesso²⁰), qualcosa vorrà pur dire. Cosa significava, quindi, il Gran Ballo *Excelsior*? Quali legami pertanto mantiene, si trascina, rimarca e sottolinea nel tempo presente con quella primigenia idea di evento trionfante e grondante di sbandierata gloria imperialista (e in nuce fascista)?

Lo spettacolo ha un aspetto fortemente popolare e non a caso è definito dalla coreologia come una sorta di antenato del moderno *musical*, sia per la presenza di parti danzate e di parti mimiche “recitate”, su una costante base musicale, sia per il numero enorme di danzatori e figuranti presenti, e per la sua struttura narrativa strettamente semplice e fortemente spettacolare e retorica. [...] La costruzione dello stato / nazione italiano passa prima di tutto attraverso l’edificazione di una grande macchina culturale che inventa una “tradizione italiana” come la definirebbero Hobsbawm e Ranger²¹.

Emblema di una nazione da poco configurata, l’Italia si cimentava nel ventennio di fine Ottocento con quella che sarà definita una “tardiva” avventura coloniale sulle sponde del Mar Rosso, rivolgendo successivamente nel 1911 i suoi interessi depredatori alla Libia da poco “acquisita” dopo lo smottamento e la spartizione dell’impero ottomano. È in quel cuneo storico che il Gran Ballo *Excelsior* fa il suo esordio nel 1881 al Teatro alla Scala di Milano.

La premessa al rigoroso *excursus* storico di Flavia Pappacena sulle fortune del Gran Ballo *Excelsior*, ci ricorda come sia stato uno dei più duraturi ed emblematici casi nostrani di balletto classico, totalmente immerso nella «tradizione culturale autoctona»²², capace di infuocare i sentimenti di un pubblico lì pronto a recepire valori patriottici e liberali, seppure insufflati di un oltranzismo progressista impaziente di liberarsi da quella condizione agricola e contadina nella quale il Paese ristagnava. Era rivolto alla società borghese, a quella borghesia incipiente e portatrice di una anima nazionale non solo aristocratica ma autenticamente imprenditrice e laboriosa, che dopo le lotte di liberazione e le riconquiste dei territori prima annessi al giogo austriaco e francese desiderava mostrare un’Italia intera e integra al pari delle altre nazioni, capace di valorizzare la nuova epoca del trionfo della Luce e della Civiltà contro l’Oscurantismo e la barbarie.

Sono, pertanto, gli anni delle Esposizioni Universali, dove vengono celebrate le conquiste del progresso, appunto, della rivoluzione industriale, dell’imperialismo coloniale

²⁰ Per una disamina attenta del contesto nel quale il Gran Ballo *Excelsior* ha avuto il suo ennesimo riallestimento “importante” sia dal punto di vista produttivo che mediatico, quale *unicum* culturale rappresentativo dell’Italia all’estero nel Terzo Millennio, cfr. V. Gravano, *Expo Show. Milano 2015 una scommessa interculturale persa*, Milano, Mimesis, 2016.

²¹ V. Gravano, *Excelsior di Salvo Lombardo: la danza contemporanea rilegge i miti del nazionalismo e del colonialismo italiani*, 29 settembre 2018, www.lamacchinasognante.com (ultima consultazione: 27 maggio 2021).

²² F. Pappacena, (a cura di), *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo, 1998, p. 7.

e dell'affermazione del concetto di identità nazionale e del suo immaginario di riferimento. Sono produzioni, quelle che si susseguiranno, sostanzialmente curate da coreografi «ri-produttori della stretta cerchia manzottiana»²³ fino alla morte di Manzotti nel 1905, per poi riprendere con un'edizione a cura del costumista e scenografo Luigi Sapelli (in arte Caramba) nel 1909, alla quale si rifece nel 1913 Luca Comerio per il suo film omonimo, un lavoro di grande effetto visionario, giungendo a far dialogare riprese video della versione teatrale con quadri filmici girati *ad hoc*, spezzoni d'archivio e altro materiale documentale in una equilibrata tecnica di *found footage*. Il film è un artefatto ma, invero, uno dei pochi documenti visivi in grado di restituirne l'enfasi. Ci saranno le riprese ammodernanti dello spettacolo nel 1916 poi nel 1921 e infine a Napoli, nel 1931, le coreografie di Giovanni Pratesi ne sbilanciarono l'asticella della grandiosità verso l'esaltazione della “nuova” civiltà fascista. Ci ricorda Carla Fracci che il Gran Ballo torna alla Scala solo nel 1974 grazie a Remigio Paone.

Lo aveva messo in scena in un lontano Maggio Musicale Fiorentino con una compagnia di un livello artistico proprio “eccelso”: disegnato da Coltellacci, Ludmilla Tchérina La Luce, Attilio Labis Lo Schiavo, Ugo Dell'Ara L'Oscurantismo e tanti altri solisti fantastici e l'unica di scuola “scaligera” Carla Fracci La Civiltà, con Pippo Crivelli al timone della grande barca. In questi giorni il viaggio del ballo *Excelsior* continua, guidato ancora e con grande maestria da Crivelli e da Dell'Ara, eternamente bravissimi²⁴.

L'*Excelsior* di Lombardo è un lavoro di ri-classificazione dei codici che hanno “illustrato” i comportamenti e le descrizioni sceniche della sua matrice sino a quel momento, mettendo in crisi quegli stessi principi, quelle originarie forme seppur divergenti dal puro germe ballettistico. Quei concetti e quelle estetiche del pensiero manzottiano si dissolvono, e con loro la supposta idea della superiorità di una civiltà su un'altra, di una idea di danza su un'altra. Nella prospettiva di vaporizzare la “bellezza” del passo *bienfait*, anzi, di rivendicare un carattere migrante *nel* corpo della performance rispetto allo stilismo del balletto falsamente popolare e di tradizione, lo spettacolo di Lombardo disorienta la cornice esasperandone l'apparato scenico e spingendo la “danza” ad agire nella sua assoluta libertà da egemonie nostalgiche o utopiche. Non è un paradosso, dunque, se la danza in questo *Excelsior* sembra far riemergere – incrinandoli – quei valori di cui si fa portatrice, si trasforma per questo in un dispositivo distopico, appunto, un dispositivo che mette a disposizione nella traduzione memoriale che ne fa, una questione (e una inquietudine) «storica e culturale di quell'oggetto», come scrive lo stesso Lombardo, con la quale esporsi, negoziarne il “sentimento” attraverso un esercizio critico, uno «*stretching concettuale*»:

Abbiamo “frequentato” il Gran Ballo *Excelsior* come un “sito di memoria”, lo abbiamo stressato sottoponendolo al test di questo presente così tumultuoso da un punto di vista sociale, politico ed estetico. [...] La priorità è stata quella di

²³ *Ibid.*

²⁴ C. Fracci, *Dalla Civiltà alla Luce*, in *Excelsior*, programma di sala dello spettacolo, Milano, Ricordi Edizioni, Teatro alla Scala, stagione 1999-2000, p. 102.

capire quanto ogni suo aspetto costitutivo sottendesse una serie di temi e di possibili derive culturali ancora attive oggi, in una società che ricalca pericolosamente, sotto mutate forme, gli stessi discorsi e immaginari stereotipici e razzializzati²⁵.

A partire da queste premesse, dunque, l'intero progetto "L'esemplare capovolto" cerca di mettere in crisi la classificazione quale modo di "rappresentare" il mondo con le sue gerarchie di valori che: «under which it becomes possible to exert different types of epistemic violence»²⁶, come ci ricorda Sergia Adamo.

Lombardo re-interroga dunque i concetti di bandiera, di tradizione o di modernità, oppure di canone, di stereotipo o di nazione, di progresso e civiltà e, manco a dirlo, di luce e di oscurità e poi ancora di corpo e di nudità, di trasparenza e di opacità applicando uno spostamento benjaminiano che definisce piuttosto la dialettica del tempo con lo sguardo che si ha sulle cose.

L'approccio alla danza di Salvo Lombardo, non solo in questa creazione ma in tutti i suoi ultimi lavori, va inteso come un fecondo incidente, nella misura in cui il corpo e il movimento vengono indagati soprattutto come deposito di memoria, come impronta della carne, tanto apparentemente impalpabile quanto potente nel determinare rituali di comportamento. Potremmo dire, in altre parole, che la dimensione coreografica praticata da Lombardo, anche in *Excelsior*, mira soprattutto a una prospettiva antropologica²⁷.

Dentro e al lato dello spettacolo, Lombardo imbastisce (ancora una volta come sua consuetudine linguistica) anche un ciclo di performance e di installazioni intitolato

²⁵ G. Grechi e S. Lombardo, *Excelsior: l'esemplare capovolto. Di archivi rovesciati e italianità immaginate, in forma di conversazione*, in «Roots&Routes. Research on Visual Cultures», 2019, n. 29, <http://www.roots-routes.org/excelsior-grechi-lombardo> (ultima consultazione: 27 maggio 2021).

²⁶ S. Adamo, *Dancing for the World: Articulating the National and the Global in the Ballo Excelsior's Kitsch Imagination*, in G. Abbattista (a cura di), *Moving Bodies, Displaying Nations National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, Trieste, EUT, 2014, p. 147. Per una compiuta ricognizione bibliografica intorno all'esperienza dello spettacolo storico e alle sue riedizioni, nonché ai contesti culturali nei quali si è nutrito lo spirito e si sono alimentate le ambizioni del progetto scenico, oltre ai già citati riferimenti cfr.: L. Manzotti, *Excelsior. Azione coreografica, storica, allegorica, fantastica*, in 6 parti ed 11 quadri, musica di R. Marengo, Milano, G. Ricordi & C. Editori stampatori, 1881; L. F. Garavaglia, *Romualdo Marengo. La riscoperta di un pioniere*, Ricerche bibliografiche di G. Fusco, Milano, Ed. Excelsior 1881, 2008; M. Milanon, *Milano Excelsior. Musica e progetto a fine Ottocento*, Pavia-Milano, Edizioni Selecta, 2015; M. Vannucci, *Firenze futurista. Dal Ballo Excelsior ai caffè letterari*, Firenze, Edizioni Bonechi, 1976; I. M. Barzagli, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Milano, Silvana Editore, 2009; C. Romussi, *Conclusioni. L'esposizione italiana del 1881*, "Milano illustrata", Venezia, Sonzogno, 1881; M. A. Calò, *L'Excelsior in pellicola: dal cinema alla danza, dalla danza al cinema*, in «Chorégraphie», 1995, n. 5; A. Gramola, *L'autore dell'Excelsior*, in «Strenna de L'Illustrazione italiana», Milano, Fratelli Treves, 1882; A. Gramola, *Luigi Manzotti*, in «Gazzetta Musicale», 1886, n. 2, Milano, G. Ricordi & C.; E. Grillo, *L'Italietta del Ballo Excelsior*, in «Chorégraphie», 1995, n. 5, Di Giacomo Editore, Roma; C. Lo Iacono, *Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1987, n. 3, Torino, RAI-ERI.

²⁷ F. Acca, *La danza nell'era della retromania*, 9 aprile 2019, www.liminateatri.it (ultima consultazione: 27 maggio 2021).

Opacity, a partire proprio dalla decostruzione di quelle matrici culturali, iconografiche e, inevitabilmente, coreografiche che derivano dal Gran Ballo. *Opacity* è, rispetto allo spettacolo, una costola, una propaggine o, in alcuni casi, una espansione di un particolare. Un aspetto non svelato, nel tentativo di sottolinearne l'esistenza. In *Opacity#1* (2018) è egli stesso interprete di un "assolo" dove il movimento rotante e ossessivo del bacino costruisce una partitura di micro-segni nello spazio vuoto, mentre alle spalle il campo visivo dell'inquadratura del film in questione si espande progressivamente in un tempo quasi impercettibile e che man mano svela sempre più dettagli, come se guardassimo dal buco di una serratura. Ha lo stesso "spessore" narrativo nel montaggio delle pellicole mute in bianco e nero, quando l'obiettivo si chiude o si allarga sul nero del cambio scena. Nello specifico, qui, scopriamo di assistere a un video porno che presenta una penetrazione omoerotica esplicita tra un corpo nero e uno bianco, dove il nero sodomizza il bianco, e il suo volto è coperto, la sua identità è opaca, eclissata, è più una materia "desoggettivizzata", rovesciamento di quell'immaginario secondo il quale ogni «Negro riceve la sua forma dal padrone. Il padrone dà forma al Negro e quest'ultimo assume quella forma passando attraverso la distruzione e l'esplosione della sua forma anteriore»²⁸. In questo *Opacity*, del corpo nero ci viene esposta prima di tutto la sua "oggettivazione" e tutto il portato di un immaginario sessuale razzializzato ed etnocentrico: un corpo, dunque, che è l'attore principale dell'amplesso in questione, è oggetto seppure in un apparente "ruolo" di "potere". Un «corpo di colore, funge da luogo di attrazione, repulsione, appropriazione simbolica»²⁹, come quei corpi ammasso di marginalità «trascinati in un destino dominato dall'Occidente capitalista e da vari socialismi tecnologicamente avanzati»³⁰, che pure irrompe per rappresentare una nuova emersione del *reale* prendendosi così la "scena", il punto di vista. Come ci ricordava Maria Cristina Addis parlando di *Invisibile piece* di Cristina Rizzo attraverso la teoria della rimediazione linguistica di Jay David Bolter e Richard Grusin³¹:

La vera posta in gioco nelle dinamiche di *remediation* descritte da Bolter e Grusin di fatto non è esattamente il reale, ma il *punto di vista rispetto al reale* che il medium è in grado di costruire per il destinatario del proprio discorso³².

Come nel *punctum* caro a Roland Barthes ne *La camera chiara*, lo scorrere delle immagini mostra, nel progressivo manifestarsi del dettaglio, uno squarcio della tensione in colui che guarda; Barthes dice "mi trafigge", dunque mi penetra, perché mi

²⁸ A. Mbembe, *Critica della ragione negra*, traduzione di G. Lagomarsino, A. Spadolini e G. Valent, Como-Pavia, Ibis, 2016 (*Critique de la maison nègre*, Éditions La Découverte, Paris, 2013), p. 249.

²⁹ J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, traduzione di M. Marchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 (*The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988), p. 17.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, Milano, Guerrini e Associati, 2003 (*Remediation. Understanding New media*, Boston, The MIT Press, 2000).

³² M. C. Addis, *Rimediazioni coreutiche. Riflessività dello sguardo e pedagogia della percezione nella danza filmica di Cristina Rizzo*, in T. Migliore (a cura di), *Rimediazioni. Immagini interattive*, Roma, Aracne, 2016, vol. II, p. 6.

riguarda, nel senso di ri-guardare, guardare me. Ma l'occhio viene ingannato, il "giudizio" si inverte, il desiderio si inerpica in quella forma statica e al contempo circolare del sesso e ci si avventura «per verificare questa cosa stupefacente: un'immagine in cui non c'è niente da vedere. L'oscenità è in questo: nel fatto che non ci sia niente da vedere»³³, se non nel proprio immaginario, nel proprio desiderio. Desiderio e rigetto.

Un'altra espansione di *Excelsior* in questa forma è *Opacity#4* (2019) con protagonista il danzatore-performer Jaskaran Anand, di origine indiane ma da tempo basato a Linz. Anche in questo caso lo spazio è asettico, qui sovrastato da un grande ventilatore sul soffitto che incombe e sposta l'attenzione. Quel corpo visto dapprima di spalle è *inqualificabile*, né maschio né femmina, piuttosto assume il carattere di un corpo in *trans*, in un attraversamento di identità, in quella opacità della definizione, e dove l'identità «come base di gerarchie e strutture di potere»³⁴ che incasella aspettative, diritti e doveri della persona, viene lasciata allo sguardo dello spettatore. È un corpo in qualche modo sintesi di opposizioni e conflitti, uno *choc* non soltanto visuale ma ormai definitivamente esperienziale di una totalità-mondo realizzata, come la chiama Édouard Glissant, dove le «influenze e le ripercussioni delle culture le une sulle altre sono immediatamente percepibili come tali»³⁵; vi è lì un vissuto, sempre come scrive Glissant, che rispecchia «una molteplicità di tempi differenti»³⁶, e per certi versi alternativo (o sradicato) alle definizioni in quanto tali, allo sguardo il più delle volte maschile e sessista. Sulle pareti assistiamo a un passaggio di fenicotteri rosa nell'assordante *noise* urbano di una città che potrebbe essere Delhi, o qualsiasi altra metropoli nel mondo; il performer scioglie i suoi lunghissimi capelli in un movimento di andata e ritorno da uno spazio anacronistico (e da morfologie della postura gestuale anacronistiche), nel frattempo il suono di una natura imperante sopravviene.

Una postura del pensiero

Excelsior: i danzatori canticchiano la partitura fermi in proscenio davanti agli spettatori, fanno con le mani il gesto estroflesso di una danza che sarebbe dovuta essere nell'intero corpo, un inizio post-prologo così cauto e ironico da apparire "riparatore", un gioco *à rebour* dopo l'appena avvenuta *ouverture* a sipario chiuso: un grande schermo dove vengono proiettate le immagini cruento ed estreme di un caleidoscopio della sopraffazione dell'uomo sull'uomo.

Il prologo filmico di Isabella Gaffè stratifica una crudezza polisemica di valori sociali e culturali intrinseci all'Occidente, rintracciando in un repertorio ideale quella

³³ J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, traduzione di M. T. Carbone, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 18 (*L'autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987).

³⁴ K. A. Appiah, *La menzogna dell'identità. Come riconoscere le false verità che ci dividono in tribù*, traduzione di F. Santi, Milano, Feltrinelli, 2019 (*The lies that bind. Rethinking Identity*, London, Profile Books, 2018), p. 27.

³⁵ É. Glissant, *Poetica del diverso*, traduzione di F. Neri, Roma, Meltemi, 1988 (*Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1986), p. 67.

³⁶ *Ibid.*

“civiltà” arbitraria o democrazia “esportata”, quell’atto terminologico che legittima l’etnocidio e la nostra paura dove la Tour Eiffel e la Guerra del Golfo e la *Venus noire* di Abdellatif Kechiche coesistono e apparecchiano una civiltà «minacciosa e minacciata, persecutrice e perseguitata»³⁷.

Excelsior è prima di tutto il resoconto della storia che ci ha riguardato e ci riguarda tuttora, italiani europei bianchi occidentali, è la messa in mostra di *freakshows* e di un animo guerrafondaio, ennesima versione di una parte del mondo che ambisce ad avere la titolarità sul mondo intero. Spezzoni dalla Grande Guerra, film in bianco e nero dove si fa il verso a personaggi “negri” come in *Gone with the Wind* tramite impudichi *black faces*, traghettamenti dall’*Excelsior* di Comerio, luoghi di una natura imperante e pericolosa, videoclip musicali da Beyoncé a Jennifer Lopez a Shakira, un deposito *memorabile* di immagini in una dialettica interna ad intarsi che si “portano” all’unisono (ancora una reminiscenza warburghiana) verso un *crash* di significati.

Laddove Manzotti crea figure allegoriche astratte (Luce, Oscurantismo) e agisce una distanza dal balletto sino a quel momento frequentato – con un approccio che a suo modo oggi potremmo definire proto-concettuale e che si differenzia dai coreografi coevi per il coraggio di superare un romanticismo del destino – pur rimanendo utopicamente ancorato all’ineluttabilità del progresso, Lombardo dipinta l’accostamento con gli immaginari antichi e favolistici, aggiorna all’*adesso* una ripetitività di segni e di accadimenti scenici. In questo *Excelsior* contemporaneo convivono feticci *pop* e rigetti dell’esistenza «come in un campo di macerie, al centro di azioni a metà, inautentiche»³⁸ e per un’altra metà terribilmente vere. Il coreografo scontorna l’azione dilatandola o amplificandone il dettaglio, una parte del tutto che si fa portatrice della contraddizione manzottiana e del suo sentimento universalista sgretolato addosso all’ideologia nazionalista. Manzotti il positivista che recupera il senso di un Illuminismo laico, con un’anima divisiva e belligerante, generalizza i valori, individua ciò che è “buono” e “giusto” e annienta le differenze, diretto erede di quel pensiero illuminista mosso in una deriva colonizzante che si avventurerà a sottomettere «intere popolazioni con il pretesto di portare uguaglianza»³⁹.

È a partire da questo archivio assai poco ordinato che abbiamo più o meno coscientemente provato a definire la nostra identità di “italiani”, negoziando fra narrazioni egemoniche e popolari o subalterne, da un punto di vista che inizialmente doveva dare sostanza all’idea di nazione, e che tuttavia è sempre stato legato a una rete di appartenenze più estesa, globalizzata, complessa e diasporica, nella quale oggi si riaccendono focolai ostinati e spesso violenti di

³⁷ J. Starobinski, *Il rimedio del male. Critica e legittimazione dell’artificio nell’era dei lumi*, traduzione di A. Martinelli, Torino, Einaudi, 1990 (*Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artefice à l’âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989), p. 42.

³⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963), p. 138.

³⁹ T. Todorov, *Lo spirito dell’illuminismo*, traduzione di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2007 (*L’esprit des Lumières*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2006), p. 102.

razzismi e micronazionalismi. [...] In questo senso, la temporalità che *Excelsior* mette in scena e della quale si nutre, eccede quella dell'archivio inteso in senso cronologico come luogo depositario di un passato. *Excelsior* è un andirivieni fra reminiscenze e anacronismi, una matassa intricata di passato e futuro (il futuro della memoria), è il momento in cui queste temporalità collassano nel contemporaneo, sul palcoscenico, tra gesti iconici, immagini, segni, citazioni e ri-mediazioni⁴⁰.

La sontuosa partitura sonora di Fabrizio Alvitto rimanda a un impasto di materialità elettroacustiche e citazioni sinfoniche diradate, seppure tutto lo spettacolo sia sorretto da un sistema di accenti elettronici importanti. Un paesaggio di timbri paralleli e sovrapposti che fonde in un *motivo* di ritmi tribali, colori e mappe sonore come eco contemporanee. I danzatori mimano i passi del balletto, ne fanno il verso con vezzosi giochi di mani, come in uno *sketch* televisivo degli anni Sessanta, danno il via a una serie di entrate e uscite laterali in cui vanno a comporsi i disegni di insieme o a volte di assoli di una narrazione per quadri. C'è una presenza serrata del video nell'installazione scenica di Daniele Spanò e Luca Brinchi che amplifica quei corpi, a botta e risposta tra costruzioni di immaginari pluviali lussureggianti e spazi aperti desolati, savane e *sauvage* come "odore" di un Oriente orientaleggiante e ridotto a "*souvenir*". Edward Said ci ricorderebbe quanto questa idea di Oriente sia specificatamente un prodotto dell'immaginario occidentale e delle sue derive di mercato:

Si passa poi attraverso una sferzante chiamata in causa della tradizione ballettistica ottocentesca, attraverso la parodia dell'estetizzante danza sulle punte (il čajkovskiano "Odile" in bianco/nero è stampato sulla maglietta di una danzatrice); si vira inevitabilmente alla critica dell'autoassunta missione civilizzatrice, appannaggio della *bourgeoisie* operosa e imperialista a cavallo tra i due (passati) secoli; si scende poi all'altezza dell'attualità (non manca l'accostamento tra le imprese degli odierni migranti del Mediterraneo e il trionfante beccheggio di uno yacht chilometrico), con il consolatorio cosmopolitismo per tutte le tasche della "generazione Erasmus" e con l'emersione inattesa, veramente disarmante, di alcuni fra i più triti *cliché* della contemporaneità, spinti a dichiararsi ciò che sono, senza reticenze: frutto di un'ideologia colonialista ormai tanto sedimentata che non solo si mimetizza (come i panni *animalier* e dai motivi vegetali che "impazzano" sul palco), ma assume i connotati coloristicamente edificanti di un orgoglio sentito come proprio, mentre non è altro che l'*image* eterodiretta a cui è stato incatenato⁴¹.

Si avvicendano passaggi repentini in questa idea di nazione che misura la propria devozione al populista di turno; il corpo si assume l'onere di una dimensione temporanea nella sua ulteriore moltiplicazione in video: ogni azione assolve a una geografia emozionale e come in un *cinemascope* abbraccia lo spazio, lo definisce, ne evoca

⁴⁰ G. Grechi e S. Lombardo, *Excelsior: l'esemplare capovolto*, cit.

⁴¹ C. Lei, *Excelsior di Salvo Lombardo: disvelamento e autoanalisi dell'Occidente*, 15 dicembre 2018, www.klpteatro.it (ultima consultazione: 27 maggio 2021).

il riverbero gestuale «dando origine a una sorta di canone testuale»⁴² e straniante di quella migrazione corporea *in nuce* individuata dalla Di Cesare quale esperienza storica di un tempo che ha liquefatto la Storia:

utilizzo di citazioni dai costumi originali in un mix glamour e street style, disegnati da Chiara Defant, in una chiave che trasforma il popolare in *pop*; l'attualizzazione del grande apparato di figuranti attraverso la messa in scena di contemporaneissimi balli di gruppo o *social dance*. L'operazione di fondo dell'*Excelsior* di Salvo Lombardo potrebbe essere sintetizzata nell'espressione che Hannah Arendt utilizzava per definire Walter Benjamin per la sua metodologia storica: pescatore di perle. Lombardo si immerge senza preconcetti o timori reverenziali nel vecchio Gran Ballo, e riemerge con brandelli di quell'enciclopedia visiva della modernità italiana, per poi restituirli come oggetti e gesti, terribilmente necessari per la decodifica della nostra attualità⁴³.

È allora come in un porno di corpi brutalizzati o come in un western alla *Brokeback Mountain*, *Excelsior* vive di atletismi ginnici, memoriale di una educazione fisica scolastica del futuro anteriore di una patria immemore. Un caleidoscopio sui materiali analizzati col bisturi del chirurgo:

magistralmente brechtiano (nessun sentimentalismo ha dimora in *Excelsior*, nessuna sorta di immedesimazione coll'umile o con lo sconfitto, mentre strumento principe dello spettatore torna a essere, tagliente, l'opinione circostanziata, ma anche – perché no? – il giudizio)⁴⁴.

Fa capolino una Odile, fantasmagoria carnale che depone la carta geografica del mondo ai suoi piedi, vi si adagia sopra, come un'ondina dei miti del Nord, ma poi ecco che entra un danzatore ancora una volta immobile davanti al pubblico che col solo fischio è lì per introdurre *Má Vlast* del ceco Bedřich Smetana, un sussulto melodrammatico inneggiante a quella terra che non c'è, non è, non vi è più, non sarà mai. La grandiosità si stempera in collisione col *break* solitario di un altro danzatore che fraseggia epilettico mentre armeggia con un mitragliatore cesellato di pietre preziose, un surreale ispessimento percettivo, in quel "ballo" tratto dal film *Foxtrot* del regista israeliano Samuel Maoz che chiude la scena dove ancora echeggiano le parole dello stesso Manzotti in quell'inizio anomalo di uno spettacolo capovolto: «Vidi il monumento innalzato a Torino in gloria del portentoso traforo del Cenisio ed immaginai la presente composizione coreografica. È la titanica lotta sostenuta dal Progresso contro il Regresso ch'io presento all'intelligente pubblico»⁴⁵.

⁴² E.W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1991], traduzione di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 1999 (*Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978), p. 132 (1ª ed. Bollati Boringhieri).

⁴³ V. Gravano, *Excelsior di Salvo Lombardo*, cit.

⁴⁴ C. Lei, *Excelsior di Salvo Lombardo*, cit.

⁴⁵ Cfr. L. Inzaghi, *Milano Excelsior. Musica e progetto a fine Ottocento*, Pavia-Milano, Edizioni Selecta, 2015, p. 16.

Emanuele Giannasca

NUOVI DISCORSI E NUOVI APPROCCI DELLA CRITICA DI DANZA ITALIANA TRA GLI ANNI OTTANTA E NOVANTA DEL NOVECENTO

Introduzione

L'ultimo ventennio del Novecento ha rappresentato per l'arte della danza italiana un periodo molto fertile da un punto di vista creativo ed estetico, segnato dall'affermarsi sulla scena del nostro Paese della nuova danza e danza d'autore¹. Si assiste a un processo di costruzione di una peculiare identità coreica nazionale incentrata sulla necessità e sul bisogno di creare, e di conseguenza di *dire*, qualcosa di nuovo, ma soprattutto di *italiano*². Nuove modalità compositive, nuovi presupposti estetici insieme a un rinnovato utilizzo di pratiche e discipline artistiche diverse tra loro hanno dato il via a un nuovo genere coreografico – o più propriamente a un più ampio fenomeno artistico in virtù della sua essenza liquida e «anfibia»³ – come quello della cosiddetta nuova danza venutosi a cristallizzare attorno a ciò che Fabio Acca ha definito una «polarità del performativo»⁴, centro catalizzatore delle discipline del teatro, della danza, della performance e delle arti figurative.

Questa nuova scena che, mediante un azzeramento dei codici canonici della danza in favore di un «idioletto»⁵ gestuale e coreografico, di un'ibridazione di forme

¹ Si tratta di quel fenomeno artistico che ha contraddistinto la danza contemporanea di fine Novecento, i cui esponenti si facevano portavoce di un progetto coreografico strettamente connesso alla propria esperienza artistica e creativa, che traduceva nel personale movimento dei loro corpi una visione unica dell'esistenza. Per un approfondimento storico-critico sulla nuova danza e della danza d'autore cfr. almeno A. Senatore, *La danza d'autore: vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, UTET, 2007; M. Guatterini, *Nuova danza danza d'autore*, in Ead. e R. Salas (a cura di), *Bailar España*, Reggio Emilia, Festival Danza, 17-27 settembre 1988, pp. 2-9; V. Doglio e E. Vaccarino, *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo, 1993, pp. 83-102; F. Pedroni, *Il Novecento e oltre*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 309-361; D. Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, in «Danza e ricerca», 2013, n. 4, pp. 117-162; F. Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in D. Beronio e C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 176-191.

² Cfr. E. Cervellati, *Nuova/“vecchia”/nuova danza. Alla ricerca di un'identità della coreografia italiana*, in Ead. e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, atti del convegno (Bologna, 28-30 marzo 2019), Macerata, Ephemeria, 2020, pp. 213-247. L'autrice mette in evidenza come proprio negli anni Ottanta «si rende ben visibile e si afferma, infatti, quella che viene identificata come nuova danza italiana, sulla quale, parallelamente, si dispiega un discorso che tenta di identificarla, di dirla e, di conseguenza, nel renderla oggetto dicibile, di darle esistenza e forza. L'idea di nuovo, declinata in molteplici testi e in molteplici idee, in quegli anni e per alcuni anni va a intrecciarsi con l'idea di un'identità della danza italiana» (p. 222).

³ F. Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, cit., pp. 176-191.

⁴ Ivi, p. 178.

⁵ A. Pontremoli, *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. 17.

performative e di un libero sconfinamento di generi artistici, rivoluziona la tradizionale concezione – non solo della danza ma in senso più ampio della performance –, richiama, e al tempo stesso richiede, un nuovo sguardo in grado di coglierne la sua essenza e di tramutarla in voci, discorsi e narrazioni. Accanto, infatti, all'affermazione di una nuova generazione di coreografi, tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, si fa strada una generazione di critici che opera a contatto e in prossimità di tali artisti.

Il presente contributo intende analizzare, seppur in maniera sintetica e senza pretese di esaustività, l'evoluzione della critica di danza che, nel corso degli anni Ottanta e Novanta, ha seguito con attenzione lo sviluppo della nuova danza italiana e della danza d'autore e che, scendendo vigorosamente in campo in qualità di critica militante, ha ricoperto un ruolo decisivo, non solo nella diffusione e ricezione di questo genere, ma anche nella sua distribuzione e produzione. Si tratta di un fenomeno, quello della critica militante, che, oltre a detenere un certo potere per quanto concerne la produzione artistica di quel periodo, giocò un ruolo decisivo per la cultura della danza, sia in termini di diffusione culturale, e sia preparando il terreno agli studi coreologici e a una comunità accademico-scientifica all'epoca ancora agli albori.

Un po' di storia

È a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso che è possibile riconoscere nel panorama culturale italiano il fiorire sistemico di una critica professionista di danza⁶. In questo periodo iniziava a muoversi, infatti, una prima generazione di critici, competente, preparata e dedicata a un'analisi attenta dello spettacolo coreico coevo che cercò di farsi strada sostituendosi, nella maggior parte dei casi, a critici musicali o teatrali i cui contributi dedicati alla danza sui giornali accoglievano spesso «considerazioni vaghe, approssimative, raramente pertinenti»⁷. Si era all'epoca soltanto all'inizio di un processo di riconoscimento e valorizzazione culturale dell'arte coreica al pari di altre discipline dello spettacolo, processo che ebbe inizio con l'impresa dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* fondata da Silvio D'Amico e pubblicata in nove volumi tra il 1954 e il 1965. Proprio a questa impresa collaborarono, affinando le

⁶ Per quanto riguarda la prima parte del Novecento e, nello specifico, il rapporto tra danza e stampa nel ventennio fascista, si rimanda alle preziose ricerche di Giulia Taddeo e in particolare modo a G. Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017; Ead., *Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista*, in «Danza e ricerca», 2015, n. 7, pp. 137-191; Ead., *Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza italiana*, in «Danza e ricerca», 2015, n. 6, pp. 37-46. Sebbene non sia possibile a quell'altezza cronologica parlare di un critico professionista e al contempo militante, il discorso giornalistico di quel periodo offriva uno sguardo specifico sull'arte della danza dell'epoca e al tempo stesso sembrava porre «i presupposti per un approccio moderno (o sarebbe meglio dire novecentesco) nei confronti dell'arte della danza, nel quale, accanto a istanze forti di matrice ottocentesca, trovano posto sollecitazioni provenienti dai percorsi di ricerca coreica più avanzati e, com'è noto, sostanzialmente originatisi al di fuori dei confini italiani» (G. Taddeo, *Un serio spettacolo non serio*, cit., p. 235).

⁷ V. Doglio e E. Vaccarino, *L'Italia in ballo*, cit., p. 152.

proprie competenze, Gino Tani (1901-1987) e una giovane Vittoria Ottolenghi (1924-2012), con la preziosa consulenza di Aurel Milloss⁸.

La prima generazione di critici, che comprendeva, oltre a Tani e Ottolenghi, anche le firme di Mario Pasi (1927-2010), Luigi Rossi (1929-1999) e Alberto Testa (1922-2019), operò, spesso assecondando tendenze *ballettofile*, in un periodo di grande fermento e crescita dell'arte della danza, non solo a livello nazionale, ma anche internazionale, caratterizzato dal fenomeno del divismo e dall'arrivo in Italia delle principali compagnie straniere. Grazie a questo fertile terreno artistico-culturale, gli esponenti della prima generazione definirono il proprio ruolo di critici, posizionando i propri discorsi tra storia e cronaca⁹, favoriti anche dalla volontà di alcuni giornali di dedicare uno spazio adeguato e riconoscibile alla danza. Proprio Alberto Testa, in un articolo apparso sulla rivista «Danza&Danza», ripercorreva le tappe principali della critica italiana sino all'avvento sulla scena di nuovi modelli coreografici e di nuove estetiche a cui si doveva la formazione di correnti, o meglio ancora, «“cespugli”, diremmo oggi, composti di critici legati ciascuno a una propria tendenza, ad un personale sentire, ad una chiara oggettivazione indipendente»¹⁰. Sembrò, infatti, naturale che, in un contesto di moltiplicazione e differenziazione di pratiche coreografiche, prendessero piede altrettanti sguardi e discorsi differenti e che, di conseguenza, quella che venne definita una *nuova* danza italiana generasse e richiamasse a sé una *nuova* critica.

L'ultimo ventennio del Novecento vide, infatti, il formarsi di una nuova generazione di critici «più aperti, spregiudicati, informati rispetto all'attualità, alle mode e ai “modi”»¹¹, come sottolinea Elisa Vaccarino, una delle esponenti di questa generazione a cui appartengono, oltre alla stessa Vaccarino, Rossella Battisti, Leonetta Benvivoglio, Donatella Bertozzi, Marinella Guatterini, Francesca Pedroni, Silvia Poletti e Sergio Trombetta. Si trattava di un gruppo di giovani di formazione umanistica, avviatisi alla professione di critici seguendo spesso un «cammino di autoformazione»¹² e molto attenti alle novità coreiche italiane e straniere, che ebbe modo di sviluppare le proprie competenze lavorando sul campo a stretto contatto e in un contesto di

⁸ Cfr. S. Carandini, *Identità debole di una “danza teatrale italiana” nel Novecento? Diagnosi, varianti e persistenze*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre*, cit., pp. 15-28 (p. 16).

⁹ A testimoniare il ruolo centrale che ebbe la narrazione storica nell'approccio critico di questi studiosi si segnala l'importante contributo storiografico di alcuni di loro nella redazione di volumi di carattere storico: L. Rossi, *Storia del balletto*, Bologna, Cappelli, 1972; G. Tani, *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Olschki, 1983; M. Pasi, *La danza e il balletto: guida storica dalle origini a Béjart*, Firenze, Giunti-Martello, 1983; A. Testa, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 1988; G. Tani, *La danza e il balletto: compendio storico-estetico*, a cura di E. Casini Ropa e L. Bombardi, Parma, Pratiche, 1995.

¹⁰ A. Testa, *Il passo del gambero*, in «Danza&Danza» gennaio 1996, pp. 19-20 (p. 19). L'articolo riprende il contributo presentato da Testa al convegno “Danza e Balletto in Italia - Progetti e proposte per lo sviluppo dell'arte coreografica” presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi e il Teatro alle Vigne di Lodi nel 1995.

¹¹ V. Doglio e E. Vaccarino, *L'Italia in ballo*, cit., p. 153.

¹² E. Guzzo Vaccarino, *La postcritica. Riflessioni per una “critica della critica” dagli anni Ottanta a oggi*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre*, cit., p. 40.

prossimità¹³ con gli autori italiani emergenti con cui condivideva, spesso per età e vicinanza artistico-culturale, il pensiero e le ideologie.

Questa nuova generazione, pur attestandosi su posizioni spesso contrastanti rispetto alla generazione precedente, utilizzò i medesimi strumenti e formati, individuando come canale di comunicazione privilegiato il quotidiano¹⁴, dove trovavano spazio prevalentemente articoli di presentazione di spettacoli, recensioni e interviste spesso rivolte a grandi nomi dal forte impatto mediatico. Se nel corso del tempo gli spazi della critica sui quotidiani venivano parzialmente ridotti¹⁵, nel corso degli anni Ottanta nascevano le riviste specializzate rivolte a un pubblico di addetti, artisti e studiosi, su cui comparivano spesso le stesse firme dei critici di danza dei principali quotidiani, ma i cui articoli, anche per il maggior spazio a disposizione, presentavano approfondimenti e analisi più estese. Tra le principali riviste, pubblicate ancora oggi, si ricorda «Balletto Oggi» (divenuta poi «Ballet 2000») fondata nel 1980 da Alfio Agostini che, proprio in questo decennio, riservava uno spazio sempre maggiore anche alle novità coreografiche italiane; e «Danza&Danza» (creata nel 1986 da Mario Bedendo e passata nel 2013 sotto la direzione di Maria Luisa Buzzi) che, sin dal primo numero, dichiarava in maniera programmatica un'apertura verso il nuovo:

saranno contemplati altresì i generi più attuali della “post-modern dance”, di teatrodanza, e sarebbe come dire tutte quelle forme nelle quali si esprime la gestualità dei giovani che hanno riscoperto il loro corpo come primordiale mezzo di comunicazione¹⁶.

La nuova generazione di critici manifestò sin dal principio un'attenzione e uno sguardo rivolti principalmente alle proposte della nuova danza di cui cercò di delineare i tratti:

¹³ Come ha giustamente osservato a tal proposito Dora Levano: «questi critici partecipano, cioè, generazionalmente, degli scenari, degli ambienti, delle problematiche, in cui si formano e fanno le prime esperienze i danzatori stessi della *nuova danza italiana*»; D. Levano, *La critica e la nuova danza in Italia. Alcune riflessioni sugli anni Ottanta e un'ipotesi di ricerca attuale*, in «Danza e ricerca», 2015, n. 6, p. 51. Di parere analogo è Elisa Guzzo Vaccarino quando parla di «una nuova critica “congenerazionale” a questi “giovani in crescita”» (E. Guzzo Vaccarino, *La postcritica*, cit., p. 40).

¹⁴ Cfr. A. Porcheddu e R. Ferraresi, *Questo fantasma: il critico a teatro*, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 32. A proposito della critica teatrale osserva Andrea Porcheddu: «il quotidiano è ancora il luogo d'eccellenza dove esercitare la scrittura critica. Perché il critico è (o almeno era) un giornalista» (p. 30).

¹⁵ Ivi, p. 32.

¹⁶ «Danza&Danza», gennaio 1986, p. 1. Fedele a questo proposito fu l'iniziativa intrapresa nel 1990 e curata da Francesca Pedroni di presentare e raccontare la danza italiana a partire dalla testimonianza diretta di ciascuno dei suoi protagonisti: «per ora, agli inizi dei mitici anni '90, [la danza italiana] si agita sommersa da problemi di produzione e distribuzione, spesso talmente gravi da creare l'impressione che in Italia esista soltanto una danza di seconda classe. Eppure una realtà italiana c'è, forte e d'autore. Si pensi ad artisti quali Barbarini, Beltrami, Borriello, Casiraghi, Corradi, Cosimi, Decina, gli Efesto, Latour, Monteverde, i Sosta Palmizi, Sieni. Per questa presenza reale e attiva io penso sia giusto e necessario un intervento diretto da parte degli stessi coreografi sulla stampa. Il primo, da me raccolto e qui pubblicato, è di Lucia Latour, compagnia Altroteatro. Ad esso ne seguiranno mese per mese altri, che strutturerò diversamente a seconda di come si svolgerà l'incontro con l'artista. Il dibattito è aperto anche ad altri operatori del settore. Unica regola: raccontare la danza italiana» (F. Pedroni, *Danza d'autore in Italia*, in «Danza&Danza», febbraio 1990, p. 3).

la danza italiana oggi è anche “nuova danza”, tentativo di definizione modellato sull’analoga nouvelle danse francese, in espansione fianco a fianco con la giovane scrittura, la nuova drammaturgia teatrale, la post e trans-avanguardia nelle arti visuali¹⁷.

Si trattava di una corrente coreografica formata da gruppi eterogenei per formazione, esperienze e modelli di produzione, ma accomunati da una caratteristica comune:

un’attenzione spiccata alla narratività, non in senso lineare, ma per suggestioni e per figure, un ritorno di interesse all’ambiente, alla scenografia, cioè alle luci e ai costumi, la scelta di musiche originali, composte o mixate appositamente per l’azione danzata, una frequente ispirazione letteraria o plastico pittorica¹⁸.

Lo sguardo peculiare che questi critici rivolgevano alla nuova danza alimentò per certi versi la creazione di due schieramenti opposti con, da un lato, la *vecchia guardia*, tendenzialmente più conservatrice e legata a standard estetici che non sempre riusciva a scorgere nelle nuove produzioni e, dall’altro, una giovane critica, agguerrita e militante, che sembrava insidiare il *coté* culturale tradizionale. Vittoria Ottolenghi evidenziò provocatoriamente la tendenza della nuova critica a chiudersi, instaurando legami stretti con i giovani autori, in quello che interpretò come una sorta di *ghetto*, suggerendo invece di risolvere la dialettica tra vecchio e nuovo in termini etici e non solamente estetici:

c’è un pericoloso e perverso rapporto dialettico tra alcuni creatori e alcuni intellettuali. Si adorano e si esaltano l’uno con l’altro, o addirittura si applaudono addosso, fino a persuadersi di essere realmente e rispettivamente bravi e importanti. [...] Verrebbe da dire, urlare, a loro, a tutti, che “giovane” – così come “moderno” o “nuovo” – non è una categoria e neppure una qualità. È una condizione umana transitoria. [...] Forse è meglio non parlare di “nuova danza”, per una “nuova critica”, per un “nuovo pubblico” – una specie di club per pochi intimi radical-chic. Ma cominciare a parlare, nei casi in cui questo sia possibile [...] di danza originale o di riporto di spettacoli affascinanti o punitivi, di apertura o di chiusura mentale, di piacere o di noia¹⁹.

Questione di approcci

La nuova generazione si mosse in un primo momento nella stessa direzione della cosiddetta *vecchia guardia* proponendo, tuttavia, un approccio critico differente nei

¹⁷ E. Vaccarino, *La nuova danza è anche italiana*, in «Danza&Danza», aprile 1986, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ V. Ottolenghi, *Signor “Nuovo”, attento al ghetto*, in «Balletto Oggi», luglio 1986, riportato in Ead., *D come Danza: storia, cronache, battaglie e piaceri*, Roma, Di Giacomo, 2000, pp. 52-53. Di parere analogo è Alfio Agostini quando, in un articolo dedicato alla recensione del volume di E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze: vent’anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1991, afferma: «volevo solo notare come la nuova danza, nel bene e nel male, abbia generato la sua critica (anzi, le sue critiche) su misura» (A. Agostini, recensione di *Altre Scene e Altre Danze*, in «Balletto Oggi», giugno 1991, p. 45).

confronti di quanto veniva presentato sulla scena. Per meglio comprendere le caratteristiche di tale approccio è opportuno prendere brevemente in considerazione in che cosa consiste a tutti gli effetti l'attività del critico di danza. Sally Banes, nel saggio *On Your Fingertips: Writing Dance Criticism*²⁰, ha individuato le diverse operazioni messe in atto dal critico nel momento in cui si trova a dover parlare di danza, distinguendo tra *description*, *interpretation*, *evaluation* e *contextual explanation*²¹. Si tratta di operazioni che possono essere presenti in misura differente nel processo critico e, a seconda della prevalenza di una rispetto a un'altra, definiscono una peculiare tendenza di analisi. Si parla, infatti, di una tendenza più descrittiva, come nel caso della critica delle esperienze avanguardistiche della *post-modern dance* negli Stati Uniti degli anni Sessanta, o di una tendenza fondata principalmente su giudizi di valore secondo precisi parametri estetici, che ha informato nel corso del tempo la critica del balletto classico-accademico. L'approccio della prima generazione della critica italiana fa riferimento a quest'ultima tipologia che si avvicina a quello che è stato definito dalla studiosa e critica Ann Daly²² *canon criticism*, ovvero una critica i cui giudizi di valore si basano su un canone, inteso come standard estetico identificato spesso con la padronanza di una tecnica coreica quale codice univoco e oggettivo che garantisce il valore di un'opera d'arte. In questa prospettiva il critico rappresenta l'intenditore, il *connoisseur*, che valuta, non solo in virtù di un gusto personale, ma anche di una conoscenza storica di un repertorio che proprio da un determinato canone si è venuto a costituire. Tale approccio, che scaturiva da una visione esclusivista ed elitaria dell'opera d'arte e che conferiva al critico un forte potere nel censurare quanto non apparteneva a un preciso canone, fu efficace nella lettura e nella comprensione del balletto e del filone del modernismo coreico, ma non della nuova danza italiana. Non stupisce infatti che i critici di questa prima generazione guardassero con diffidenza alle nuove produzioni, riconoscendo il valore solo di alcuni artisti²³.

²⁰ Cfr. S. Banes, *On Your Fingertips: Writing Dance Criticism*, in Ead., *Writing dancing in the age of postmodernism*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, pp. 24-43.

²¹ Ivi, p. 25.

²² Cfr. A. Daly, *Critical Gestures. Writing on dance and cultures*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002. A tal proposito scrive Ann Daly: «Canon criticism turns on the structure of judgement, in order to articulate, defend, and (possibly) expand an established canon of masters and their masterpieces ("the great works"). Thus the act of criticism becomes the enforcement of a set of standards regarded as universal and eternal, and, hence, objective» (p. XXXIII).

²³ Nel 1985 Vittoria Ottolenghi, a proposito degli spettacoli *Fabbrica tenebrosa del corpo* di Enzo Cosimi e *Cristallo di Rocca* di Parco Butterfly presentati in occasione della rassegna "La Giovin Italia" al Teatro La Piramide di Roma, scriveva così: «in genere – ad eccezione di alcuni gruppi come Sosta Palmizi o Efesto – si tratta di gente che non sa propriamente danzare, né recitare, né mimare, né niente di niente. [...] ohimè, questa "Giovin Italia" mi sembra, per la maggior parte, un grande equivoco. E insieme un grande scialo. Sia Cosimi, sia Sieni dimostrano grinta ed estro: li usino per fare un esame di coscienza e uscire per sempre dall'orbita ghehettizzante della velleità, della tecnica approssimativa, del "déjà-vu" e soprattutto della "fabbrica tenebrosa delle illusioni", in cui i loro adulatori li stanno precipitando (V. Ottolenghi, *Giovin Italia pure troppo*, in «Paese Sera», 22 novembre 1985, riportato in Ead., *D come Danza*, cit., pp. 49-50). Parere che la Ottolenghi sembra parzialmente cambiare qualche anno più tardi, riconoscendo un'originale linea coreografica nazionale per opere, oltre che di Sosta Palmizi e Efesto, anche di Fabrizio Monteverde, Enzo Cosimi, Paco Decina e Vera Stasi (cfr. Ead., *Giovani, contemporanei, italiani, tra Carlson e Armitage*, in «Balletto

Di fronte a un genere coreografico che rifiutava programmaticamente qualsiasi canone estetico o codice – disciplinare o linguistico – la nuova generazione della critica mise in campo nuovi strumenti di lettura volti, non tanto a valutare, quanto a interpretare (*interpretation* è una delle quattro operazioni proposte da Banes), non solo il gesto coreografico di per sé, ma anche il progetto autoriale alla base di ogni singolo spettacolo. Il cambiamento di approccio va infatti messo in relazione con il concetto più ampio di *progetto* che caratterizzava la produzione della danza contemporanea di fine secolo e che progressivamente veniva a sostituirsi a quello, per certi versi più limitante, di opera d'arte. Un progetto che non si esauriva, infatti, nelle singole creazioni ma che, in virtù di una più ampia *progettualità*, le riuniva tutte al di sotto della personale concezione autoriale. A proposito di questa generazione di artisti la critica ha parlato giustamente di «*messa in coreografia*»²⁴ di una personale visione del mondo, o di una «costellazione di specifici dialettali»²⁵ proprio per evidenziare quanto alla base della prassi poetica vi fosse, non un oggettivo canone di riferimento, ma differenti specificità ideologico-coreografiche.

Oggi», maggio 1989, pp. 16-18). In questo articolo la Ottolenghi riflette sull'adeguatezza di certe locuzioni come "giovani danzatori contemporanei" e "nuova danza": «il termine "giovane" non designa realmente una qualità, ma semplicemente una condizione transitoria [...]. Invece il termine "contemporaneo", che dovrebbe essere il più convertibile, è il più ambiguo e, in un certo senso, sleale. È come un cripto-manifesto, in cui si dichiara che soltanto loro esprimono e si identificano nel nostro tempo, che *sono* il nostro tempo. Gli altri, se adoperano altri linguaggi ed altre tecniche [...], no. [...] Più complicata è l'analisi della seconda locuzione: "nuova danza", altrettanto discutibile e abusiva, se presa alla lettera. Anzi, molto più discutibile e allusiva. Perché ogni cosa è nuova nella danza, con o senza le punte. O vecchia, vecchissima, anche senza le punte. [...] Eppoi c'è qualcosa di sinistro sul piano teatrale nel termine "nuovo". Come se il passato ballettistico – dimensione del rigore e della tecnica – debba essere rinnegato dal "nuovo", inteso come rigetto di quel rigore e di quella tecnica» (Ivi, pp. 16-17). Nel 1991, invece, Alberto Testa scriveva in occasione della rassegna "Italia Danza" a Reggio Emilia: «l'indirizzo della manifestazione, infatti, è stato chiaramente rivolto alla cosiddetta "nuova danza" che nuova non è e che, per certi aspetti, è più vecchia di quella che agli inizi del secolo, sotto l'etichetta di danza libera, ha rivoluzionato l'estetica della danza in generale. [...] Siamo rimasti ai vagiti, alla balbuzie, all'infanzia dell'arte e per lo più sono state conferme di stadi velleitari. Fra i migliori? Abbondanza, Borriello, Castello. [...] A forza di interdisciplinarietà, di essere "à la page", di entrare nell'agone della danza e di uscirne, la danza dov'è? Un passo falso in questa direzione starebbe a dimostrare, visto che di passi si tratta sempre e, comunque, di non saper danzare o per lo meno di ignorare quale danza sia da adottare» (A. Testa, *Presenti e assenti a "Italia Danza"*, in «Danza&Danza», novembre 1991, p. 10). Testa è ancora più duro sul tema della mancanza di tecnica e di competenze coreografiche quando nel 1994 in una *stronatura* dello spettacolo *La creazione del bue blu* di Roberto Castello, andato in scena al Piccolo Regio di Torino, scrive: «Abbiamo visto al Piccolo Regio uno spettacolo intitolato *La creazione del bue blu*. Balletto, pantomima, teatrodanza, recita per amici o che altro? Importante sarebbe che fosse una cosa ma lo spettacolo di Roberto Castello non si definisce, è indecifrabile, illeggibile. [...] Agli inizi Castello prometteva ma in danza non si possono bruciare le tappe, non bastano le poche nozioni imparate durante una breve esperienza con una coreografia grande per se stessa ma non per trasmettere ai suoi discepoli: Carolyn Carlson, danzatrice solitaria. Quando in Italia si riprenderà a studiare seriamente la danza, a tentare la coreografia con profondità di intenti e si smetterà il velleitarismo? Ci spiace che lo sfogo investa oggi una sola persona mentre le colpe sono molteplici ma bisogna smetterla di confondere gesticolazione con gestualità, sgambetto con danza, passeggiate con disciplina del movimento» (A. Testa, *Danza senza parole*, in «La Repubblica», 30 marzo 1994).

²⁴ E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze*, cit., p. 7.

²⁵ M. Guatterini, *Nuova danza danza d'autore*, cit., p. 9.

La cifra stilistica non dipendeva più, quindi, da un canone estetico, ma si reificava nel progetto autoriale individuale o, come spesso nel caso dei gruppi degli anni Ottanta, collettivo. Al critico spettava pertanto il compito di interpretare e rendere, come ha osservato Graham McFee²⁶, comprensibile e coerente un'opera danzata, cercando di decifrare il pensiero o l'ideologia che si celavano dietro al progetto autoriale²⁷. Per fare questo la critica, come mette in evidenza Dora Levano, «afferma la necessità di approcciare alle cose incrociando più prospettive, attingendo a campi metodologici (e linguistici) differenti, rifunzionalizzandoli rispetto all'osservazione specifica della danza»²⁸.

L'approccio dei critici della nuova generazione può essere meglio compreso a partire da alcune parole chiave che ricorrono frequentemente nei loro scritti, oltre che nei manifesti estetici degli autori stessi, e che possono essere lette nella direzione di un'interpretazione di quello che abbiamo definito "progetto autoriale". La prima parola da prendere in considerazione è per l'appunto *autorialità* che, da un lato, contraddistingueva il processo poetico di ciascun artista, strettamente connesso a una peculiare e personale interpretazione dell'esistente, e dall'altro conferiva al coreografo, molto spesso nella duplice veste di creatore e interprete, un ruolo centrale:

ed è negli anni Ottanta che la coreografia si afferma come nozione centrale. Se è vero che tutto il Novecento reca, su un tale versante, innovazioni sconvolgenti; e se è proprio il nostro secolo quello che più scavalca la consuetudine romantica del divo-interprete, privilegiando la figura dell'autore, il più diffuso riconoscimento del fare-danza come coreografia avviene in quest'ultima decade²⁹;

ogni artista era "autore" di un universo coreografico personale, non riproducibile, legato a processi formativi dissimili, frutto di avventure estetiche sviluppatesi per la maggior parte dalla contaminazione tra arti diverse. [...] la danza d'autore si articola intorno ad un corpo che si fa "scrittura", compendiando in sé strumento ed essenza dello stesso danzare. Una scrittura dagli "alfabeti" non univoci che si articola in rapporto all'individualità del creatore³⁰;

questa specifica dinamica di un gruppo che diventa autore e insieme attore del proprio universo poetico qualificò in tutta l'Europa il fenomeno cosiddetto delle "nuove danze" [...] che si impose agli inizi degli anni Ottanta³¹.

²⁶ Cfr. G. McFee, *Understanding dance*, London, Routledge, 1992, p. 161.

²⁷ In tal senso il ruolo del critico diviene essenziale non solo per la comprensione, ma anche per la disseminazione dei lavori dei nuovi coreografi: «la rottura dei codici abituali di pensiero, di composizione e perciò anche di interpretazione, nei loro lavori ha rischiato spesso di renderli illeggibili a chi, in mancanza di adeguate griglie di comprensione di testi, contesti, intertesti e sottotesti» (E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze*, cit., pp. 7-8).

²⁸ D. Levano, *La critica e la nuova danza in Italia*, cit., p. 54.

²⁹ L. Bentivoglio, *E venne il decennio "nouvelle danse"*, in «La Repubblica», 3 gennaio 1990.

³⁰ F. Pedroni, *Tendenze e problematiche della danza contemporanea a 15 anni dalla sua nascita*, in «Biblioteca Teatrale», 1996, n. 40, pp. 9-10.

³¹ M. Guatterini, *Sviluppi e prospettive della danza contemporanea italiana*, in «Danza&Danza», gennaio 1996, p. 18. L'articolo riprende il contributo della studiosa presentato nel 1995 al convegno "Danza e Balletto in Italia - Progetti e proposte per lo sviluppo dell'arte coreografica" presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi e il Teatro alle Vigne di Lodi.

Una seconda parola chiave è *ricerca*, termine mutuato, per l'appunto, dal teatro di ricerca che rappresentava il terreno fertile entro cui germogliarono in buona parte le prime esperienze di nuova danza³²:

alla fine degli anni Settanta la Ricerca nazionale si innesta nel vivo di una giovane rivoluzione teatrale. Cresce, prende coraggio, si nutre delle conquiste di quel giovane teatro di movimento antipsicologico, antiletterario e gestuale che mobilita attorno a sé una discreta produzione critica e informativa³³;

una ricerca distante da ogni sclerotica letteratura drammaturgica, tutta volta a far risaltare il gesto, la voce, l'immagine, il suono per predisporre il pubblico non più alla visione di uno spettacolo, bensì all'offerta di comportamenti d'artista ove i livelli mentali e irrazionali della creazione non risultassero più separati³⁴.

Marinella Guatterini in alcuni casi³⁵ ha utilizzato l'espressione *danza di ricerca*, come ha sottolineato lei stessa, «in senso molto lato, per soprassedere sull'abusata e talvolta impropria definizione di nuova danza»³⁶.

Un altro termine che ha accompagnato il processo creativo di questa generazione d'artisti è *contaminazione* «tra molteplici orizzonti espressivi»³⁷, sinonimo talvolta di *ibridazione*, intesa come amalgama di diversi linguaggi artistico-culturali:

alle soglie degli anni '90 pare però di poter dire che i frutti del trapianto di tecniche e "filosofie" americane nella danza contemporanea nazionale sono in realtà il risultato di un'ibridazione con altre fonti culturali e sceniche più europee, dalla radice futurista alla "fratellanza" con il nuovo teatro e i suoi modi di fruizione dei gesti, dei testi, della pittura e della letteratura, delle nuove tecnologie. Una prova evidente si può trovare nella produzione di Virgilio Sieni, per cui è innegabile l'influsso cunninghamiano nell'utilizzo di traiettorie spaziali e corporee, ma sempre associato a riferimenti, sia pure non narrativamente lineari, di tipo contenutistico o visuale³⁸.

La *contaminazione* e l'*ibridazione* vanno di conseguenza a caratterizzare, non solo il fare coreografico, ma anche l'approccio critico che, come si è visto, non faceva

³² Come ha giustamente osservato Alessandro Pontremoli: «in Italia è questo il momento in cui le punte avanzate della ricerca teatrale offrono ai fratelli minori della danza uno spazio di riconoscimento, affinché le nuove pratiche del contemporaneo possano essere riconosciute e nominate dalla critica militante» (A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., p. 85). A proposito del nuovo teatro cfr. almeno M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia: 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010; S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Pisa, Titivillus, 2013; M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Pisa, Titivillus, 2015.

³³ M. Guatterini, *La ricerca nella danza italiana dal Futurismo alla coreografia degli anni Ottanta*, in AA.VV., *Italia danza. Reggio Emilia Festival '91*, catalogo del Festival (Reggio Emilia, Centro Regionale della Danza), 1991, p. 44.

³⁴ M. Guatterini, *Sviluppi e prospettive della danza contemporanea italiana*, cit., p. 18.

³⁵ Riferendosi ad esempio a *Sciame* di Enzo Cosimi che definisce come un'opera *neomoderna*. Ead., *Video ballando*, in «L'Unità», 8 settembre 1987.

³⁶ M. Guatterini, *Altri giovani emergenti*, in «Danza&Danza», settembre 1992, p. 4.

³⁷ F. Pedroni, *Tendenze e problematiche della danza contemporanea*, cit., p. 10.

³⁸ E. Vaccarino, ... e in Italia, in «Balletto Oggi», ottobre 1990, p. 22.

riferimento a un preciso standard estetico o codice stilistico, ma partiva da uno sguardo che doveva saper muoversi il più possibile in una prospettiva transdisciplinare, appellandosi a differenti conoscenze nell'interpretazione della scena. Se oggi l'approccio degli studi culturali alla scena contemporanea³⁹ rappresenta una condizione imprescindibile, all'epoca la critica sviluppò uno sguardo che, seppur fortemente connotato da un punto di vista storiografico, sconfinava in ambiti differenti che andavano dalla sperimentazione teatrale del nuovo teatro agli studi artistico-visuali.

Per quanto concerne, invece, l'idea della costruzione di una precisa identità coreografica nazionale, una parola ricorrente era *differenza*, che metteva in evidenza il distacco e la distanza della coreografia italiana, come ha osservato Guatterini, «sia dai modelli mitteleuropei del teatro danza, che dai freddi e semplicistici esercizi di maniera dell'ultima, e più commerciale, danza americana»⁴⁰. Inoltre, come ha suggerito Francesca Pedroni, la *differenza* implicava necessariamente un approccio critico che fosse il più possibile *aperto*:

di fronte ad una cultura di “differenze”, la fruizione di uno spettacolo deve essere aperta (e questo non significa passività o annullamento di giudizio critico) proprio per cercare di impossessarsi a fondo e con cognizione di quella complessità di linguaggi che caratterizza il nostro tempo. Si sente l'esigenza di un momento di riflessione in cui accettare la vitalità della presenza concomitante delle diverse tendenze, comprendere le interrelazioni autentiche tra le arti contemporanee, capire il profondo significato nella storia del valore della “tradizione”⁴¹.

Sempre nella direzione della costruzione identitaria può essere interpretato il concetto di *mediterraneità*, frequente non solo nei discorsi della critica con particolare riferimento alle creazioni di Enzo Cosimi⁴², ma anche elemento cardine del *Manifesto 1992. Danza come Arte Contemporanea*⁴³. Dichiarandosi di appartenere a un bacino

³⁹ Cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., p. 24.

⁴⁰ M. Guatterini, *Corpi made in Italy*, in «L'Unità», 31 marzo 1994.

⁴¹ F. Pedroni, *Due generazioni a confronto. Rassegna "Italia Danza" a Reggio Emilia*, in «Danza&Danza», novembre 1991, p. 3. A proposito della *differenza* Pedroni riporta nell'articolo le parole di Raffaella Giordano che sembrano chiarire le intenzioni sottese alla coreografia dell'epoca: «ci sono altre tendenze completamente differenti che si sono sviluppate nel '900 e che hanno rivoluzionato questa concezione coreografica, basti pensare a Pina Bausch. Sono delle differenze che non devono creare polemica, ma vanno accettate. Non si tratta di fare teatro intimo o psicodramma, quanto di lavorare sulla persona, sull'individuo con i propri colori e la propria esperienza».

⁴² Sergio Trombetta, in un articolo dedicato alla coreografia *Sciame* di Enzo Cosimi presentata al Festival di Rovereto “Oriente Occidente”, riassume così la poetica dell'artista romano: «i suoi spettacoli del resto sono sempre stati caratterizzati dalla volontà di calare forme di danza astratte in atmosfere dense, calde, energiche, “mediterranee”» (S. Trombetta, *E Cosimi danza il silenzio*, in «La Stampa», 6 settembre 1987). Analogamente Marinella Guatterini scrive: «E c'è chi anela, con le sue aggressioni volutamente scomposte e brutali, alla riconquista di un candore e di un calore infantili, primordiali e mediterranei, guardando al teatro di ricerca (Cosimi)» (M. Guatterini, *La ricerca nella danza italiana*, cit., p. 45).

⁴³ Si tratta di un importante documento redatto da alcuni dei principali coreografi contemporanei dell'epoca (Donatella Capraro, Enzo Cosimi, Lucia Latour, Massimo Moricone, Marcello Parisi, Giorgio Rossi e Virgilio Sieni), frutto di un reciproco confronto e di un dibattito su questioni che riguardavano la volontà di definire una poetica *italiana* della coreografia contemporanea, a partire

mediterraneo, i coreografi firmatari del manifesto affermavano la propria «autonomia culturale e artistica, rispetto alle esperienze di danza provenienti dall'Atlantico, ma anche rispetto alla danza mitteleuropea»⁴⁴.

L'approccio della nuova critica ha assunto, dunque, un ruolo pienamente attivo fondato su una produzione di senso che, attraverso l'interpretazione, arrivava a generare l'oggetto dei propri discorsi e delle proprie narrazioni. Tali discorsi e tali narrazioni hanno avuto una notevole rilevanza, non solo da un punto di vista della definizione di una peculiare estetica coreica, ma anche da quello storiografico, sempre però se letti e analizzati come il frutto di uno sguardo specifico, personale e culturalmente determinato che, proprio per questo, deve venire contestualizzato⁴⁵. Come ha affermato Andrea Porcheddu a tal proposito: «la tensione critica abbraccia totalmente chi osserva: non vi è critica senza generosità autobiografica»⁴⁶. Tra lo sguardo e l'oggetto, dunque, si instaura sempre un processo dialettico: da un lato l'oggetto determina le modalità di osservazione e, dall'altro, lo sguardo non è mai neutro e incondizionato, ma per l'appunto culturalmente determinato in quanto frutto di un processo di stratificazione di conoscenze, saperi, esperienze e identità.

Scendere in campo

Oltre al cambio di approccio critico nei confronti della scena contemporanea, ciò che ha effettivamente caratterizzato l'attività della nuova generazione di critici di danza è stata la discesa in campo nella politica culturale dello spettacolo. Seguendo quanto stava avvenendo nell'ambito teatrale da oltre un decennio, negli anni Ottanta il critico di danza mutò e, da osservatore esterno, si trasformò gradualmente in promotore artistico e operatore culturale, esercitando un potere in grado di decretare spesso l'inizio o la fine delle carriere professionali di alcuni coreografi. La critica militante – come osserva ancora Porcheddu a proposito del teatro, ma il discorso può essere traslato anche all'arte coreica – si impossessava così dell'oggetto (teatro/danza) determinandone «l'esistenza e le possibilità»⁴⁷.

però dalle singole specificità autoriali, e la necessità di chiarire il proprio ruolo di coreografi in rapporto alle istituzioni e alla critica. Il documento fu presentato il 29 febbraio del 1992 al Teatro Studio di Scandicci e venne pubblicato, integralmente o in parte, dalla stampa. Ad esempio, la rivista «Danza&Danza», nell'aprile 1992, pubblicò tutto il documento poiché, come si legge nelle righe introduttive, lo si ritenne «un gesto significativo da cui partire per aprire un dibattito progettuale sulla cultura contemporanea» («Danza&Danza», aprile 1992, p. 1). Su «Balletto Oggi» fu Elisa Vaccarino a presentare il *Manifesto*, sottolineando l'intenzione dei firmatari di «rivendicare uno spazio di autonomia creativa e di sperimentazione in proprio, al di là dei lavori "per conto terzi", cioè delle creazioni per altre compagnie», evidenziando il valore e l'importanza dell'iniziativa ma al contempo la mancanza di «un progetto pratico, organizzativo» (E. Vaccarino, *La giovane danza cerca casa*, in «Balletto Oggi», maggio 1992, p. 31).

⁴⁴ D. Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, cit., p. 149.

⁴⁵ A tal proposito cfr. J. Sasportes, *La critica. La storia*, in F. Falcone (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi*, Roma, Aracne, 2013, pp. 63-70.

⁴⁶ A. Porcheddu e R. Ferraresi, *Questo fantasma*, cit., p. 23.

⁴⁷ Ivi, p. 41.

Negli ultimi decenni del Novecento, dunque, accanto all'attività pubblicistica sulla carta stampata e sulle riviste specializzate, anche i critici di danza iniziarono a *sportarsi le mani* occupandosi di organizzare eventi come rassegne e festival di danza⁴⁸, di promuovere progetti artistici, di allestire mostre e di animare il dibattito culturale attorno al fenomeno danza, con attenzione particolare alla coreografia emergente. Se sino ad allora le recensioni avevano rappresentato per gli artisti «lo spazio in cui conquistare il diritto alla propria presenza»⁴⁹, con la svolta militante, l'appoggio e la relazione con la critica divenne una condizione imprescindibile. Si trattava infatti di una attiva relazione di «cooperatività» stabilita non solo «tra due entità “critico/artista”» ma «nel loro coinvolgimento in un interrelarsi simultaneo di più cicli d'attività e mobilità: tra l'individuo con la propria stessa corporeità (memore/attuale), con l'ambiente, con gli altri»⁵⁰. Per certi versi i critici, in qualità di intellettuali, anticiparono la figura del *dramaturg* (oggi divenuta ormai quasi indispensabile), sollevando, però, da un punto di vista deontologico non poche accuse di «connivenze inopportune con chi avrebbero dovuto soltanto giudicare, se e quando uscivano dal ruolo centrale di osservatori-mediatori-esperti, fiancheggiando gli artisti»⁵¹.

Il potere esercitato dalla critica fu, tuttavia, anche di carattere più ampio, agito a tutti i livelli della cultura che, per quanto riguarda l'arte della danza, si avviava, proprio a partire dagli anni Ottanta, verso quello che Eugenia Casini Ropa ha definito un «duplice riconoscimento» ipotizzando da un lato una «cultura della danza» e dall'altro una «danza nella cultura»⁵². La critica svolse innanzitutto un ruolo significativo nella mediazione tra scena e spettatori, occupandosi della costruzione e formazione di un *nuovo* pubblico della danza, in particolar modo di quella contemporanea, promuovendo una serie di iniziative di carattere educativo spesso correlate alle programmazioni ufficiali. Fu, tuttavia, anche molto attiva nella formazione dei danzatori, ricoprendo ruoli didattici nei corsi di storia e estetica della danza all'interno dei principali centri di formazione coreutica⁵³. Decisivo fu anche il suo contributo nella fondazione dei Centri di Documentazione per la Danza, come ad esempio quello di Genzano curato da Leonetta Bentivoglio ed Elena Grillo, o quello di Torino nato nel 1986 con il contributo di Alberto Testa, Vittoria Doglio, Gianni Secondo, Sergio Trombetta

⁴⁸ Si pensi ad esempio al caso emblematico del Festival Torinodanza nato nel 1987 e la cui direzione artistica fu affidata nei primi anni ai critici Alberto Testa, Vittoria Doglio, Gianni Secondo, Sergio Trombetta ed Elisa Vaccarino. Cfr. V. Doglio e E. Vaccarino (a cura di), *Dieci Anni con Torinodanza*, Torino, Publisintesi, 1996.

⁴⁹ G.C. Chernetich, *La danza sulla carta*, in A. Pontremoli e G. Ventura (a cura di), *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Milano, Franco Angeli, 2019, p. 128.

⁵⁰ D. Levano, *La critica e la nuova danza in Italia*, cit., p. 56.

⁵¹ E. Guzzo Vaccarino, *La postcritica*, cit., p. 48.

⁵² E. Casini Ropa, *Verso una nuova cultura della danza: il contributo dell'Università*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre*, cit., p. 29.

⁵³ Si pensi, per citare qualche esempio, alla Scuola di ballo del Teatro alla Scala dove ha insegnato Elisa Vaccarino e dove attualmente insegna Francesca Pedroni; al Mas di Milano di cui la Vaccarino è stata per un periodo direttrice artistica, oltre che docente di Storia e Estetica della danza; e, infine, alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano presso cui Marinella Guatterini dal 1990 è docente di Teoria ed Estetica della danza e responsabile delle attività del Corso di Teatrodanza.

ed Elisa Vaccarino, oggi confluito nel Fondo di danza “Alberto Testa”, che insieme a quello “Sara Acquarone” costituiscono il patrimonio coreico della Biblioteca Civica Musicale “Andrea Della Corte” di Torino.

Significativo fu poi il rapporto che venne a instaurarsi negli anni Ottanta tra la critica e le Università, dove i primi insegnamenti di storia della danza furono attivati solo nel 1991 e dove questa disciplina non aveva ancora ricevuto un adeguato riconoscimento⁵⁴. Grazie alla promozione di una serie di iniziative, come la cura e l'organizzazione di importanti convegni e le docenze a contratto che in alcuni casi vennero loro affidate, i critici di danza prepararono il terreno alla nascita di una vera e propria comunità scientifica del settore coreutico. È all'interno di questo fertile terreno che germogliarono gli studi coreologici italiani, debitori anche dell'importante contributo teorico e di ricerca di alcuni critici molto attivi nell'ambito dell'editoria degli studi di danza⁵⁵ che, proprio a partire dagli anni Ottanta, vide un notevole sviluppo. Questo terreno raccolse i primi frutti già negli anni Novanta quando, grazie, come si è visto, all'introduzione dei primi insegnamenti accademici di storia della danza, questa nuova

⁵⁴ Cfr. E. Casini Ropa, *Verso una nuova cultura della danza*, cit.

⁵⁵ Si segnalano, a titolo esemplificativo, alcune tra le principali monografie realizzate dagli esponenti della critica attivi negli anni Ottanta e Novanta, tralasciando i numerosi contributi in volumi e in atti di convegno, riportate qui di seguito in ordine alfabetico per autore: L. Bentivoglio, *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1981; Ead. (a cura di), *Tanztheater: dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982; Ead., *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985; Ead., *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1991; Ead., *Pina Bausch: vieni, balla con me*, Firenze, Barbès, 2008; P. Bausch, *Una santa sui pattini a rotelle*, a cura di L. Bentivoglio, Firenze, Edizioni Clichy, 2015; D. Bertozzi e S. Barbarini (a cura di), *New York: nuova danza - new dance*, Roma, Di Giacomo, 1982; M. Guatterini e M. Porzio, *Stravinsky, Apollo e Pulcinella: neoclassico, danza e musica negli anni Venti e oggi*, Milano, Mondadori, 1990; Iid., *Nijinska, i Sei e Satie: neoclassico nella Francia degli anni Venti e oggi*, Milano, Mondadori, 1991; Iid., *Milios, Busoni e Scelsi: Neoclassico, danza e musica nell'Italia del Novecento*, Milano, Electa, 1992; M. Guatterini (a cura di), *Discorsi sulla danza: Bausch, Childs, Ek, Gallotta, Martha Graham Dance company: cinque incontri*, Milano, Ubulibri, 1994; Ead., (a cura di), *La parola alla danza: Cullberg, Linke, Forsythe, Wilson*, Milano, Ubulibri, 1991; Ead., *L'abc della danza: la storia, le tecniche, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*, Milano, Mondadori, 2008; Ead., *L'abc del balletto*, Milano, Mondadori, 2011; F. Pedroni, *Alwin Nikolais*, Palermo, L'Epos, 2000; Ead. (a cura di), *Album di compleanno 1813-2013. La Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala*, Milano, Tita, 2013; S. Poletti, *John Neumeier*, Palermo, L'Epos, 2004; Ead., *So ballare il Bolero di Ravel. Marga Nativo. Un'artista negli anni d'oro del Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Edizioni Clichy, 2018; S. Trombetta, *Rudolf Nureyev*, Pavia, Liber Internazionale, 1993; Id., *Vaslav Nijinskij*, Palermo, L'Epos, 2003; G. Smakov, *I grandi danzatori russi*, a cura di S. Trombetta, Roma, Gremese, 2004; E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze*, cit.; Ead. e V. Doglio, *L'Italia in ballo*, cit.; Ead., *La musa dallo schermo freddo: video danza, computer e robot*, Genova, Costa & Nolan, 1996; Ead. (a cura di), *La danza moderna. I fondatori. Seminario 1*, Milano, Skira, 1998; Ead. (a cura di), *Giannina Censi: danzare il futurismo*, Milano, Electa, 1998; Ead. (a cura di), *Il corpo come arte e come lotta. Seminario 2*, Milano, Skira, 1999; Ead. (a cura di), *Danze di luce. Seminario 3*, Milano, Skira, 2003; Ead., *Maurice Béjart: l'ossessione della danza*, Milano, Costa & Nolan, 2000; Ead., *Jiri Kylian*, Palermo, L'Epos, 2001; G. Belli e Ead., *La danza delle avanguardie: dipinti scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, Skira, 2005; Ead., *Danze plurali/l'altrove qui*, Macerata, Ephemeria, 2009; Ead., *Il Tango*, Palermo, L'Epos, 2010; Ead., *La danza d'arte. Balanchine, Cunningham, Forsythe*, Roma, Audino, 2015; Ead., *Eros e danza. Il corpo, l'amore, i sensi nella danza contemporanea, dai Ballets Russes alle ultime post-avanguardie*, Roma, Gremese, 2017; Ead., *Cuba danza. Dalla danza classica e contemporanea ai balli tradizionali e popolari*, Roma, Gremese, 2021.

comunità si apprestava ad affinare i propri strumenti teorici e di ricerca, avviando una nuova e matura fase della storiografia della danza⁵⁶.

La critica di danza si collocò, dunque, al centro dell'universo culturale che si era venuto a creare attorno all'arte coreica, dimostrandosi, soprattutto a partire dagli anni Novanta, sensibile alle questioni strutturali e alle prospettive future in termini di produzione e distribuzione. Non si trattava più di riconoscere e accreditare un nuovo genere coreografico, ma di sensibilizzare il sistema produttivo istituzionale ancora improntato su programmazioni di spettacoli più tradizionali e che aveva costretto la coreografia emergente a muoversi in circuiti più periferici⁵⁷.

Verso nuove prospettive

Alla fine degli anni Novanta la critica di danza, analogamente a quanto stava avvenendo per la critica teatrale⁵⁸, incontrò un momento di crisi che avrebbe portato nei decenni successivi a un necessario, anche se forse non sempre consapevole, ripensamento professionale e a un'apertura verso nuove prospettive a causa, soprattutto, dei cambiamenti che stavano investendo il sistema produttivo e quello culturale. Più che di una crisi vera e propria si trattò di un progressivo indebolimento dello spazio d'azione del critico-militante e della conseguente ricerca di nuovi approdi dell'atto critico.

Innanzitutto, per quanto concerne la carta stampata, la generale diminuzione di interesse nei confronti del teatro e della danza unita a un livellamento tendente verso il basso delle pagine culturali, portò le direzioni dei quotidiani a preferire sempre più alla recensione approfondita e analitica le presentazioni di spettacoli o le interviste agli artisti nell'ottica promozionale di richiamare il pubblico a teatro⁵⁹. Lo sviluppo delle nuove tecnologie favorì, invece, il proliferare di nuovi discorsi e nuove scritture nello «spazio della rete, illimitato e incensurato»⁶⁰ che sembreranno minare nel tempo la storica autorevolezza del critico (oggi, come osserva Fabio Acca, «polverizzata nelle infinite auto-convocazioni che il web rende possibili»⁶¹). Al tempo stesso mutò anche la relazione con gli artisti, che iniziarono a individuare nella nuova figura del *dramaturg* l'interlocutore privilegiato nella costruzione di un discorso e di un'ideologia attorno al fare coreografico. Contestualmente, nell'ambito produttivo e distributivo dell'industria culturale, nuove figure come quelle dell'operatore e del

⁵⁶ Cfr. E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture Teatrali», autunno 2002-primavera 2003, n.7/8, pp. 97-10; A. Pontremoli, «Il bel danzar che con virtù s'acquista...». *Note sugli studi della danza in Italia*, in «Il Castello di Elsinore», XX, 2007, n. 56, pp. 129-153.

⁵⁷ Cfr. F. Pedroni, *Tendenze e problematiche della danza contemporanea*, cit.

⁵⁸ Cfr. F. Acca, *Critica vs accademia. Ragioni di una crisi o fine della diaspora?*, in AA.VV., *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Genova, AkropolisLibri, 2019, pp. 68-76.

⁵⁹ Cfr. M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004, p. 84.

⁶⁰ A. Porcheddu e R. Ferraresi, *Questo fantasma*, cit., p. 57.

⁶¹ F. Acca, *Critica vs accademia*, cit., pp. 71-72.

programmatore artistico, del promotore culturale o quella del curatore, andarono gradualmente a sostituire il ruolo militante e la funzione operativa che la critica aveva conquistato nel corso degli anni Ottanta e Novanta.

Per tali ragioni, con l'avvento del nuovo millennio, la critica si adoperò via via a rivedere e aggiornare i propri strumenti di lavoro, anche nella direzione dei nuovi media, e a ripensare il proprio approccio e posizionamento critico alla luce del nuovo panorama "paesaggistico" della danza⁶², intraprendendo in alcuni casi nuovi percorsi di ricerca e di diffusione culturale dell'arte coreica. È il caso, per citare qualche esempio significativo, del progetto *RIC.CI Reconstruction Italian Choreography Anni Ottanta-Novanta*⁶³ ideato e realizzato da Marinella Guatterini, o dell'intensa produzione registica di Francesca Pedroni⁶⁴.

I cambiamenti artistico-culturali che stavano coinvolgendo lo spettacolo di inizio secolo hanno sollecitato, dunque, un ripensamento globale del ruolo del critico⁶⁵ e, a tal proposito, appare molto interessante la recente intuizione di Elisa Guzzo Vaccarino che, a fronte di tali mutamenti, ha ipotizzato una sorta di superamento dell'idea tradizionale di critica, introducendo la figura del *postcritico*, quale «spettatore specializzato ed esperto»⁶⁶ che si muove a una giusta e necessaria distanza come «drammaturgo esterno analitico»⁶⁷:

Il postcritico attuale nei pochissimi spazi rimasti sui quotidiani, assetati di interviste agli artisti più pop e *mainstream*, o sulle pagine delle riviste specializzate in carta o nel web più libere di spaziare, salvo posizionamenti di fiancheggiamento deliberatamente assunti in modo aperto e dichiarato o meno, è destituito dal primato come arbitro estetico privilegiato ma ha facoltà, se lo vuole, di formarsi un'opinione propria ed eventualmente esternarla, ove non sia inginocchiato davanti all'artista e al suo ego o non ne sia collaboratore-consulente, nel quale caso meglio sarebbe non confondere i ruoli e quindi astenersi dal "valutare"⁶⁸.

⁶² Cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit.

⁶³ Il progetto si occupa della ricostruzione e del riallestimento con giovani nuovi interpreti di importanti opere coreografiche della danza italiana degli anni Ottanta e Novanta, riproposte e fatte circuitare in collaborazione con prestigiose istituzioni italiane. Nella prospettiva del cosiddetto *reenactement*, tema di grande attualità nell'ambito dei *dance studies*, dal 2011 il progetto ha riportato in scena gli spettacoli *Duetto. L'importanza della tras migrazione degli ultimi sciamani* (1989) di Alessandro Certini e Virgilio Sieni nel 2011, *Calore* (1982) di Enzo Cosimi nel 2012, *Terramara* (1991) di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni nel 2013, *La boule de neige* (1985) di Fabrizio Monteverde nel 2013, *Pupilla* (1983) di Valeria Magli nel 2014, *e-ink* (1999) di mk-Michele Di Stefano nel 2015, *Uccidiamo il chiaro di luna* (1997) di Silvana Barbarini nel 2015, *Erodiade-Fame di vento* (1993) di Julie Ann Anzilotti nel 2017, *Tango glaciale* (1982) di Mario Martone-Falso Movimento nel 2018 e *La rivolta degli oggetti* (1976) di Giorgio Barberio Corsetti-La Gaia Scienza nel 2019.

⁶⁴ Oltre alla realizzazione del docufilm scritto per il cinema, *Roberto Bolle. L'arte della Danza* (2016), Francesca Pedroni è autrice e regista di numerosi documentari, corti e docufilm, la maggior parte prodotta dal canale televisivo Classica HD.

⁶⁵ Un ripensamento che secondo alcuni studiosi non ha però riguardato tutta la critica di danza, cfr. infatti le considerazioni di Alessandro Pontremoli in Id., *La danza 2.0*, cit., pp. 24-25.

⁶⁶ E. Guzzo Vaccarino, *La postcritica*, cit., p. 52.

⁶⁷ Ivi, p. 53.

⁶⁸ *Ibid.*

Lorenzo Donati

DANZA E CRITICA DA ZERO A VENTI

Cerchiamo le tracce di una funzione critica in un territorio mobile di pratiche e di ambiti professionali. Il presente saggio vorrebbe allontanare i termini di una discussione che attribuisce “patenti” per esercitare la critica di danza e attraversare un territorio fluido, riscoprendo i presupposti teorici e scorrendo quelle scritture che hanno contribuito a rinnovare il panorama della danza e della coreografia italiane.

Gli ultimi vent’anni sono stati a nostro avviso un punto di non ritorno per approcci critici che hanno dismesso l’afflato «retorico e sentimentale»¹ usato come parametro di convalida delle ricerche coreutiche, ci si è messi al contrario in ascolto di processualità, disponendosi a incontrare il (non ancora) codificato. Si è inoltre abitato lo “sciame digitale”, guardando a potenzialità e rischi dell’ormai storicamente enucleato fenomeno del giornalismo dei cittadini². Se ci limitassimo a osservare la critica dalla prospettiva di tale mutazione socio-antropologica, penseremmo di dover competere con gli “opinionismi” di chi mette da parte ogni competenza, come segnala Elisa Guzzo Vaccarino nel suo ricco saggio sulla *postcritica*³; si sta vivendo una crisi di autorevolezza, come conclude Giannasca nel saggio che precede il nostro, ma questa non è stata esclusivamente generata dall’incipiente perdita di posizionamento nel sistema giornalistico cartaceo. È vero che la critica, compresa quella di danza, ha subito negli ultimi decenni diverse mutazioni, ma per non trincerarci dietro a purezze deontologiche quasi identitarie vogliamo verificarne gli effetti positivi di trasmissione, divulgazione, accompagnamento alle poetiche: c’è stata una critica pedagogica nei percorsi di formazione alla danza e al teatro nelle scuole; una critica curatoriale, anche di stampo accademico e storiografico, che ha disegnato e divulgato i paesaggi estetici; una critica laboratoriale a contatto con giovani e giovanissimi in workshop per spettatori e critici; una critica relazionale al lavoro con festival, rassegne, teatri che si è posta come terzo vertice di un triangolo composto da artisti e pubblico⁴.

¹P. Ruffini, *Re-thinking dance? La NID di Reggio Emilia*, 24 ottobre 2019, www.liminateatri.it (ultima consultazione: 21 gennaio 2021).

²Cfr. A. Gazoia, *Senza filtro. Chi controlla l’informazione*, Roma, Minimum Fax, 2016. Sul conclamato declino di autorevolezza e di “presenza” della critica nella stampa italiana e del giornalismo su carta stampata cfr. M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004 e V. Sabadin, *L’ultima copia del New York Times*, Roma, Donzelli, 2007.

³E. Guzzo Vaccarino, *La postcritica. Riflessioni per una “critica della critica” dagli anni Ottanta a oggi*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, atti del convegno (Bologna, 28-30 marzo 2019), Macerata, Ephemeria, 2020, pp. 39-55.

⁴Per una disamina delle recenti mutazioni della critica cfr. L. Donati, *Laboratorio, educazione, giornalismo per la critica del futuro*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 285-292; Id., *Gli sviluppi delle riviste online*, in A. Pontremoli e G. Ventura (a cura di), *La danza. Organizzare per creare*, Milano,

Per tentare un regesto degli strumenti e delle occasioni, si è trattato della creazione di portali, riviste e archivi online, dell'edizione di fanzine cartacee autoprodotte, della costruzione di redazioni e osservatori critici presso festival e rassegne, dell'organizzazione di percorsi educativi e pedagogici, dell'attività di collaborazione critico-artistica nelle vesti di *dramaturg*, dell'elaborazione di saggi critici in cataloghi, della partecipazione e curatela di convegni e di "ambienti performativi" e di molto altro ancora. Ci sono state e ci sono insomma *tante critiche*, tutte in qualche modo *impure*, spesso distanti dalla presunta "stabilità" dei formati giornalistici (le colonne dei quotidiani o i *template* di Wordpress) ma anche dalla ritualità novecentesca delle recensioni scritte poche ore dopo le prime. Questa critica ha attraversato e raccontato il *Terzo paesaggio della danza*, come lo ha definito Alessandro Pontremoli, dove si erodono «confini e baluardi»⁵, zona di invenzione che guarda al futuro e non alla replica del già noto. Qui la messa in discussione della rappresentazione, ma anche della stessa idea di "scrittura del movimento", sono ormai precondizioni assestate, in un campo anfibio che chiede

da parte degli osservatori, una "impurità" di atteggiamento critico, necessariamente non confinata a categorie prefissate, a discipline rigide o schematiche, o, ancor peggio, ministeriali. Una predisposizione a quello sconfinamento dei generi evocato alle origini di questa storia [...]⁶.

A scrivere è Fabio Acca, in un intervento che ricollega il territorio anfibio della danza alle vicende del Nuovo Teatro e alla sua natura interdisciplinare. Noi andremo allora in cerca di quelle azioni critiche che hanno affiancato, accompagnato, discusso, incalzato e dato forza a poetiche ed estetiche che proponiamo di leggere come tentativi di contestare i perduranti presupposti identitari o addirittura classisti che si annidano nell'arte, e nella danza. I corpi di questo terzo paesaggio si offrono come "enigmi aperti", raccontano la stratificazione delle tecniche e delle biografie, ci invitano a "farci lettori" convalidando analisi basate su competenze non omogenee, contestando così la rigidità di una fruizione che rischia di erigere nuove frontiere identitarie⁷. Le competenze e conoscenze non vanno dismesse ma nemmeno usate come patenti che escludono chi non le possiede, occorre promuovere un'idea di danza e di critica come terreni di confronto per tecniche, tradizioni, biografie diverse, come ricorda Lucia Oliva:

I danzatori ballano con il corpo che i giorni hanno trasformato nell'oggi ma in scena accanto "all'adesso" si muove tutto ciò che vive nella memoria della pelle

Franco Angeli, 2019, pp. 130-137. Cfr. anche S. Lo Gatto, *La 'critica applicata'. Uno sguardo alle pratiche di formazione dello spettatore*, 28 gennaio 2018, www.alfabeta2.it (ultima consultazione: 9 febbraio 2021).

⁵ A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2018, pp. 111-119 (p. 111).

⁶ F. Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta*, cit., p. 185. Sulla decostruzione dell'istanza rappresentativa cfr. V. Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020; per una disamina analitica e filosofica delle danze "ferme" cfr. S. Tomasini, *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*, Milano, Scalpendi, 2021.

⁷ Cfr. A. Grau, *Danza, identità e processi*, in S. Franco e M. Nordera, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005, pp. 229-246.

e della carne, nell'equilibrio delle ossa, nelle magistralità apprese e poi negate, negli insegnamenti e negli esempi, e a volte anche nell'imitazione di chi ha segnato la via prima di loro. La danza è uno spazio aperto di proiezione e di costruzione, di progettazione, è fatto di ritmi e volumi cangianti ma soprattutto è uno sguardo ampio capace di spaziare in tutti i reami del possibile e che intanto inventa, vede se stesso e si volge all'indietro⁸.

Prologo: approcci impuri, mappe, testimonianze

Prima di ripercorrere le “azioni critiche”, menzioniamo alcuni momenti che hanno alimentato un territorio frastagliato e sovente puntiforme. In principio era l'impurità, dichiarazione euristica ma anche affermazione di indipendenza deontologica. Il cosiddetto “Manifesto del critico impuro”⁹, esito di un convegno organizzato dal festival Contemporanea di Prato nel 2003, è un punto di origine senza il quale molte pratiche non avrebbero trovato legittimità. Ci riferiamo sia alla necessità di mescolare gli orizzonti disciplinari, superando i protezionismi di una critica solo “di teatro” o “di danza” (ma anche di cinema, di musica ecc.), sia al tramonto di una purezza di professione e di ruolo che già nel 2003 appariva incipiente. Ancora prima non possiamo non citare il lavoro della casa editrice Ubulibri, in particolare con l'annuario «Il Patalogo», per molti strumento di mappatura ma anche di cimento professionale. Pensiamo al seminale lavoro di Cristina Ventrucci e Paolo Ruffini, primi catalogatori degli “ultimi teatri” degli anni Novanta, gruppi il cui operare rendeva urgente dotarsi di strumenti per analizzare la drammaturgia del corpo anche al di fuori dell'ambito coreutico, favorendo un pensiero unitario per spettatori e lettori¹⁰. Ubulibri sarà anche fondamentale modello per “danze in forma di libro”, rielaborando la formulazione di Ferdinando Taviani¹¹, pubblicazioni la cui tessitura editoriale fa dialogare voce artistica e sguardo critico come nel caso de *La scena esausta* di Kinkaleri, gruppo che invita gli spettatori «a dismettere le consuete categorie e a interrogarsi su alcune basilari condizioni percettive, a riflettere sulla propria assenza o presenza [...]»¹². Le parole sono di Rodolfo Sacchettini, una delle firme di teatro e danza de «Lo Straniero» (rivista diretta da

⁸L. Donati, L. Oliva e A. Doria (a cura di), *Giovane Danza d'Autore. Azione e immaginazione da Cantieri a Anticorpi XL*, Ravenna, Edizioni Anticorpi, 2010, p. 76.

⁹F. Acca, C. R. Antolini, A. Lissoni, A. Nanni, B. Ponchielli, R. Sacchettini, C. Ventrucci, *Il critico impuro*, in «Lo Straniero», ottobre 2003, n. 40, pp. 89-93. Il documento è stato ripreso, discusso e rilanciato da Oliviero Ponte di Pino il 15 novembre dello stesso anno su www.ateatro.it (ultima consultazione: 20 gennaio 2020).

¹⁰P. Ruffini e C. Ventrucci, *Mappa degli ultimi teatri (I gruppi 90)*, in «Il Patalogo», n. 19, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 201-230. Di danza si parla dentro a un medesimo canone di “nuova scena” (e non di mera “nuova danza”) anche in P. Ruffini e S. Chinzari, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000. Cfr. anche C. Ventrucci, *Romagna Felix/Romagna Paranoica genealogia involontaria dei fuori legge*, in A. Calbi (a cura di), *Teatri 90. Festival. La scena ardita dei nuovi gruppi*, catalogo del festival, Milano, Teatro Franco Parenti edizioni, 1998, pp. 139-140.

¹¹Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

¹²R. Sacchettini, *Il limite dello sguardo – Lo sguardo del limite*, in Kinkaleri, *La scena esausta*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 125-131 (p. 126).

Goffredo Fofi, fondata nel 1997 e chiusa nel 2016), che ha dedicato uno spazio non ancillare alla critica di danza, impaginata insieme all'approfondimento politico e sociale¹³. *Corpo sottile* è invece pubblicazione originata dal gruppo bolognese Xing, che ha contribuito a diffondere in Italia le ricerche della scena europea, nomi che sono poi divenuti maestri internazionali come Jérôme Bel o Xavier Le Roy, una scena che si autodefinisce "indisciplinata", una danza che spesso *non danza più*, abbandonando i virtuosismi coreografici in favore di una dimensione del corpo «meno assertiva, meno centrale nell'universo della creazione scenica»¹⁴ e che ha rimodellato i confini stessi di danza e coreografia.

Nel prosieguo del saggio identifichiamo alcuni modelli di lavoro, a fianco dei quali proponiamo un racconto corale di testimonianze critiche composte raccogliendo segnalazioni da numerosi artisti e coreografi, anche tramite conversazioni avvenute appositamente. «La critica non si fa con le sole parole», scrive Roberta Ferraresi¹⁵: nel sottoscrivere ci siamo accorti che la *critica impura* in realtà di parole ne ha usate molte, disegnando un paesaggio che ritratteggiamo tramite frammenti di saggi e recensioni su artisti emergenti e su maestri, su "danzatori" solisti e su coreografi in senso più tradizionale. Tutti, però, parte in causa del fermento di apertura disciplinare, contestazione identitaria e porosità con le istanze del sociale che proponiamo come focale.

Fra accademia e curatela

Si tratta di percorsi polimorfi incarnati da studiose e studiosi che collaborano con istituti culturali, curano rassegne e progetti, dialogano con artisti e compagnie firmando l'esposizione o disposizione di alcune opere e formati, lavorano o collaborano con accademie e università senza però rinunciare alla scrittura, spesso di stampo saggistico e di approfondimento. Un'indispensabile cartografia è stata proposta da Fabio Acca, segnalando percorsi che dal dialogo con gli studi accademici hanno saputo «investire i processi creativi degli artisti con rinnovate domande e metodologie di approccio»¹⁶, contribuendo a rendere più complesso sia il ruolo di mappatura della critica sia la sua funzione descrittiva e testimoniale.

In area bolognese va menzionato il lavoro svolto dalla rivista di cultura e arti sceniche «Art'O», diretta da Gianni Manzella con un nucleo redazionale differenziato negli anni (fondata nel 1998, ha proseguito le pubblicazioni cartacee fino al 2011). Una rivista che ha accolto interventi dal passo saggistico, offrendosi come spazio di scandaglio sui processi artistici e messa a punto degli strumenti dell'analisi, cerniera

¹³ Cfr. AA.VV., *Dossier sulla danza*, in «Lo Straniero», luglio 2006, n. 73, pp. 78-105.

¹⁴ S. Fanti / Xing (a cura di), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 10.

¹⁵ R. Ferraresi, *Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, in «Culture Teatrali», 2015, n. 24 (*La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei), p. 27.

¹⁶ F. Acca, *Critica vs accademia. Ragioni di una crisi o fine della diaspora?*, in AA.VV., *La passione e il metodo: studiare il teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Akropolis Libri, Genova, 2018, p. 71.

fra territori del giornalismo, della curatela e della ricerca accademica. Nel vastissimo catalogo di pezzi (interviste, cronache estese, pagine “fuori formato” ecc.) segnaliamo le *sismografie della presenza* messe a punto da Enrico Pitozzi, l’invito a osservare la danza nei suoi «micromovimenti» nella tensione fra «affiorare» e «svanire», poi depositati in un volume monografico di questa stessa rivista¹⁷. Altra teoria critica colta nel suo dispiegarsi, divenuta punto di riferimento per l’osservazione del presente, è il concetto di *performing pop* elaborato da Fabio Acca, con l’invito a relativizzare l’aura della compresenza corporea (ben prima del dibattito sui pubblici connessi) anche per permettere al teatro di osservare e imparare dalla teatralità delle icone pop, concetti al centro di un numero monografico della rivista «Prove di drammaturgia»¹⁸.

Passando alle zone di intersezione fra approfondimento critico e vocazione teorico-curatoriale attraversiamo un panorama ampio, che da solo potrebbe occupare lo spazio di un saggio. Su tutte il lavoro di Xing per la diffusione delle performing arts, in particolare pensando ai saggi di critici, curatori, studiosi ospitati nei cataloghi di F.I.S.Co. Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo, dal 2001 al 2011, trasformato in Live Arts Week dal 2012 a oggi¹⁹. Ricordiamo un esempio di sguardo impuro che nel testimoniare erode anche i contorni della propria autorità, intesa come tensione normante-incasellante. Siamo a Bologna, negli spazi sotterranei oggi di pertinenza dell’Urban Center, di fronte a un ambiente performativo che si srotola in maniera policentrica curato dal gruppo Kinkaleri (*Wanted*, 2007). Scrive Fabio Acca:

Si cerca qualcosa. L’evento, che so, qualcuno che faccia qualcosa. Come si suol dire, si “fluisce intorno all’evento”, visto che di teatro (per fortuna) neanche l’ombra. Perché la gente, questo “qualunque” a cui tutti noi apparteniamo, ma che nessuno di noi naturalmente frequenta, la gente, dico, vuole trovare subito qualcosa da consumare. Consumo culturale, appunto. Anche se non ha pagato il biglietto. Acquisire un ruolo, definire un patto. Il patto percettivo! Così i semiologi sono contenti. E anche la gente²⁰.

In questo territorio “impuro” fra curatela e accademia non si è rinunciato a uno sguardo testimoniale, raccontando non tanto l’ambiente delle arti performative ma l’evolversi di alcune specifiche poetiche, dunque muovendosi nomadicamente fra diversi contesti geografici. Per esempio il segno della ricerca di Simona Bertozzi,

¹⁷ E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, in «Art’O», primavera 2008, n. 25, pp. 4-13 e Id., *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture Teatrali», 2012, n. 21 (*On presence*, a cura di E. Pitozzi), pp. 107-127.

¹⁸ Cfr. F. Acca, *DARK ROOM - Può esistere un teatro pop? (Grotowski è come Britney Spears?)*, in «Art’O», primavera-estate 2009, n. 27, pp.109-119 e Id. (a cura di), *Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico*, in «Prove di drammaturgia», XVII, 2011, n. 1 (*Performing pop*, a cura di F. Acca), pp. 5-12

¹⁹ Cfr. www.xing.it (ultima consultazione: 10 febbraio 2021).

²⁰ F. Acca, *La zona morta della volontà. (Ciò che segue è vero? Anche verosimile. Scusate l’istupidimento)*, in s.c., *Today is ok*, F.I.S.Co. 7° Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo, catalogo del festival, Bologna, 2007.

autrice che procede per cicli progettuali con diversi spettacoli, come nel caso di *Homo Ludens* (2009/2012), è stato testimoniato nel suo nitore di scandaglio anatomico che disarticola il movimento quotidiano, «lasciando che l’impulso per l’azione possa partire anche dalle zone periferiche, in una logica coreografica profondamente organica, incarnata, rigorosa»²¹. L’impostazione “metrica” e geografica è stata descritta nelle azioni coreografiche applicate a spazi urbani di Alessandro Carboni, attraverso le concettualizzazioni critiche di Piersandra Di Matteo, che hanno contribuito a nominare un territorio estetico. I lavori di Carboni, condotti anche con danzatori non professionisti (*Em:toolkit*, 2016), si dispiegano «attraverso pratiche di *embodiment*, facendo del corpo lo strumento per ripercorre dinamiche dello spazio e componendo un archivio di materiali come fossero “reportage performativi”»²².

Un altro polo di ricerca applicata è emerso in area romana attorno alle iniziative della rassegna Ipercorpo, ospitata nello spazio occupato Kollatino Underground per volontà del gruppo Santasangre. Un convegno di studi a cura di Paolo Ruffini ha battezzato un’area di ricerche di poetica e critica, poi testimoniato in un volume:

Proprio lo sfaldamento, l’*informe* forma dell’opera contemporanea (le sue multiple sfaccettature) pone dunque ulteriori e a volte sconcertanti *riposizionamenti* che necessitano, allora, di un interlocutore soggettivato e allo stesso tempo disponibile al rischio di una costante sfocatura percettiva del proprio sguardo²³.

Tale sfocatura, lente per contrastare l’offuscamento, è proposta anche da Piersandra Di Matteo a proposito della qualità fantasmatica, centrata sulla fuggevolezza dell’immagine che acuisce la percezione negli spettacoli di Barokthegreat (*Fidippide*, 2010), ensemble di Sonia Brunelli e Leila Gharib:

Queste creazioni, sempre in levare, si compongono per sottrazione di significati riconoscibili, capaci di sorpassare qualsiasi laccio mimetico, per via di quell’attitudine a porsi in uno stato di perdita, per quella capacità che hanno di far vacillare le assise culturali e percettive dello spettatore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e forse anche dei suoi ricordi²⁴.

Ci pare questo un principio metodologico nitido, incarnato da quei critici “impuri” (fra curatela e accademia) che hanno mosso i primi passi negli anni Zero, persone

²¹ G. Taddeo, *A volo d’uccello con Simona Bertozzi*, 25 novembre 2012, www.klpteatro.it (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

²² P. Di Matteo, *Urban mapping e pratiche performative*, 27 maggio 2015, www.artribune.com (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

²³ Paolo Ruffini (a cura di), *Ipercorpo spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005. Ruffini è anche il direttore della collana “Spaesamenti”, sempre per Editoria & Spettacolo, per la quale sono usciti tre volumi con il titolo *Iperscene*, inquadramenti critico-storici delle nuove tendenze della scena teatrale e di danza italiani. Cfr. in particolare M. Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, in Id. (a cura di), *Iperscene. Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ouffouro, Santasangre*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pp. 9-17.

²⁴ P. Di Matteo, (*S*)*Volto per Maratona*, 16 maggio 2011, <https://istantaneedotorg.wordpress.com> (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

che si sono formate attraversando, raccontando e curando festival, rassegne in centri sociali, convegni, libri anche grazie all'esempio di chi li aveva preceduti. «Ce l'avremo – tutti quanti: artisti e spettatori – il fiato per mantenerci in quella condizione instabile e vertiginosa che è l'aperto, per rimanere nella radura della significanza senza cadere nella prigione del significato?»²⁵. La domanda di Andrea Nanni rilancia l'eredità viva consegnataci da quest'area della critica.

Critica relazionale: redazioni intermittenti e webzine

Abitando lo spaesamento della perdita di autorevolezza, registrata la definitiva impraticabilità della professione sui quotidiani, preso atto che la *solitudine del critico*²⁶ si è tramutata in isolamento, nell'ultimo ventennio i critici alle prime armi hanno stretto alleanze con festival e rassegne, naturali sponde di dialogo. Poco prima, dal 2001 in avanti erano nati i pioneristici giornali online, "Tuttoteatro.com" e "Ateatro.it", seguiti negli anni da numerosissime riviste e webzine. "Altre Velocità – Redazione intermittente sulle arti sceniche", di cui fa parte chi scrive, inizia il suo percorso nel 2005, sperimentando forme anche per la critica di danza. Il gruppo ha provato ad alimentare contesti collettivi dove diffondere interesse e consapevolezza sulle arti sceniche e coreutiche, collaborando per esempio con l'Associazione Cantieri di Ravenna, con la quale ha progettato giornali online, pagine critiche sui quotidiani locali, manifesti autoprodotti dal 2005 al 2008 (in occasione dei festival Lavori in Pelle e del Premio Giovani Danz'Autori dell'Emilia-Romagna²⁷). Un modello simile di "redazione intermittente" è stato fatto proprio e rilanciato da diverse realtà giornalistiche nate sul web, come le webzine «Teatro & Critica», «Il Tamburo di Katrin», «Stratagemmi», quest'ultima anche rivista accademica e molto attiva anche nel versante delle curatele editoriali cartacee, come le diverse pubblicazioni realizzate con il Fit Festival

²⁵ A. Nanni, *Insight of time*, in G. Graziani (a cura di), *Zone Teatrali Libere. Un esperimento di produzione indipendente a Roma*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, p. 63.

²⁶ F. Quadri, *La solitudine del critico*, in AA.VV., *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*, atti del convegno (Milano, 2-3 dicembre 1996), Milano, Lupetti, 1996; ora in «Panta», 2014, n. 31 (Franco Quadri, a cura di R.M. Molinari), pp. 263-270.

²⁷ Il gruppo è nato nel 2005 in occasione del festival Contemporanea di Prato, radunato dal critico Massimo Marino, e ha intrapreso poi un percorso autonomo. Il primo "giornale del festival" a Lavori in Pelle è consultabile alla pagina <http://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/8/premioriczione/7/lavori-in-pelle.html>; per un approfondimento sul ruolo cruciale dell'Associazione Cantieri (e della Rete Anticorpi, prima regionale poi nazionale) nel sostegno alla nuova e giovane danza italiana, cfr. F. Acca e J. Lanteri (a cura di), *Cantieri EXTRALARGE. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011; F. Acca e A. Pontremoli, *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Ravenna, Edizioni Anticorpi, 2018. Negli anni Altre Velocità ha collaborato con diverse realtà nazionali, incrociando in modo non occasionale anche la critica di danza, come per i progetti per Rizoma Festival (2007) diretto dalla compagnia Aldes, con Città di Ebla per il Festival Ipercorpo di Forlì (2007 e 2020), con l'Associazione Mosaico Danza per il festival Interplay di Torino (2007 e 2008) e per le pluriennali collaborazioni con Santarcangelo Festival (2008-2014) e Vie Festival di Modena (dal 2007 a oggi).

di Lugano (i *Quaderni del Fit*)²⁸. Un luogo di cimento per molte firme è stata la rivista settimanale web «La Differenza», fondata e diretta da Gian Maria Tosatti, progetto editoriale che ha inaugurato le pubblicazioni nel 2008 a Roma alla prima edizione di Teatri di Vetro, proseguendo fino al 2011. Rileggendo uno dei primi editoriali si ritrova una focale di osservazione transdisciplinare, applicata anche per discutere di danza. Ci si richiama al «piacevole smarrimento» generato dalla «pluralità di linguaggi» e al «meticciato artistico»²⁹ di chi ricerca i codici linguistici più efficaci per parlare al presente. In ambito romano ricordiamo anche l'osservatorio critico del festival Istantanee, diretto presso il Kollatino Underground da Maria Paola Zedda (5-18 maggio 2011). L'osservatorio, sotto il coordinamento di Matteo Antonaci e Chiara Pirri, ha raccolto approfondimenti, interviste, chiavi di lettura sul programma. Sempre a firma di Antonaci e Pirri è il progetto *Workofothers*, un “muro visuale” sul social Tumblr, esperimento di «scrittura aumentata» realizzato fisicamente in occasione di Drodese Festival dal 2011 al 2014. Una mappa ipertestuale nutrita di citazioni, video musicali, frammenti audio, archivi di testo con l'intento di “aumentare”, secondo gli intenti degli autori, la percezione dell'opera di partenza, un atto critico-comunicativo basato sulla proliferazione frattale del senso³⁰.

Le pratiche critiche che qui ci interessano continuano ad avere un cruciale ruolo di racconto in presa diretta, analisi e sollecitazione delle poetiche, ma anche di raccordo e divulgazione presso lettori appassionati e spettatori potenziali. Un patrimonio di scritture che nel tempo è divenuto insostituibile fonte testimoniale e anche storiografica, possibile conferma della tesi della “fine della diaspora” proposta poco sopra da Acca.

È un'immagine di vulnerabilità l'abbrivio del racconto, un corpo cangiante in una scrittura gestuale densa di immagini, come una conchiglia che «diventa una rosa recisa ai piedi di un gambo che si piega»³¹, ma che dal bucolico conduce alla materialità «svelando la consistenza umana di organismo vulnerabile, fatto di grassi e budella, orrendo nel suo sfaldamento, come guardare un parto, nella disarmante crudezza idraulica in cui la vita si perpetua»³². Gian Maria Tosatti su «La differenza» così scrive a proposito di *Geynest under Gore* (2007) della danzatrice e coreografa Alessandra Cristiani, attiva anche come interprete-autrice nella compagnia Habillé d'Eau. L'anno successivo,

²⁸ Cfr. anche L. Conti, M. Giovannelli e F. Serrazanetti (a cura di), *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Milano, Scalpendi, 2019.

²⁹ G. Graziani, *La centralità del margine. Riflessione pre-partenza sul calendario di Teatri di Vetro*, 17 maggio 2007, anno 0, n. 0, www.differenza.org (ultima consultazione: 10 febbraio 2021).

³⁰ Cfr. <https://workofothers-blog.tumblr.com> (ultima consultazione: 10 febbraio 2020). L'osservatorio critico per il festival Istantanee è alla pagina <https://istantaneedotorg.wordpress.com/osservatorio-critico> (ultima consultazione: 10 febbraio 2020). Di Chiara Pirri segnaliamo l'attuale progetto archivistico di interviste e conversazioni «Voices Of Others», www.voicesofothers.com (ultima consultazione: 28 giugno 2021).

³¹ G. M. Tosatti, *La grazia e la ricerca*, 23 maggio 2007, www.differenza.org (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

³² *Ibidem*.

nel 2008, sulla stessa rivista esce una cronaca di Graziano Graziani su *ABQ* (2007) di Ooffouro, firmato dal coreografo e performer Alessandro Carboni, il cui lavoro «fa collassare nella ripetizione la scansione matematica del tempo, e con essa la sua manifestazione come entità misurabile»³³.

Un principio di scomposizione e parametrizzazione è presente anche negli spettacoli del Collettivo Cinetico firmati da Francesca Pennini, come *XD – Scritture retiniche sull'oscenità dei denti* (2010). Sono corpi come pagine bianche dove s'imprimono concrezioni spesso mediali, pubblicitarie e pop, sono «corpi nudi, sovraesposti, manipolati, marchiati, corpi come superfici bidimensionali, tavolozze di pelle per futuri cartoons»³⁴. Anche quella di gruppo *nanou* è una danza ai confini del teatro e della performance art, una poetica del corpo diffuso, come scrive Chiara Pirri a proposito del progetto pluriennale *Motel* (2008/2011): «corpo/sonoro, corpo/oggetto, corpo/luce, elementi che si situano sullo stesso piano del corpo del performer, il quale diviene segno tra i segni»³⁵.

Un'area di ricerca particolarmente riprodotiva per altre poetiche lavora su gestualità quotidiane che vengono isolate, giustapposte, sottolineate e così trasposte in una dimensione extraquotidiana. È il caso di uno dei maestri della coreografia contemporanea, Roberto Castello, che in *Carne trita* (2011) allinea una «partitura di suoni e movimenti che destabilizza lo spettatore [...] nell'impossibilità di bloccare le figure create dall'azione coreutica»³⁶, mettendo a fuoco una sintassi raffinata ma anche prossima alle vite quotidiane degli spettatori. Un territorio in cui si muove anche il coreografo e danzatore Marco D'Agostin, il cui procedere caricaturando comportamenti quotidiani e tic gestuali permette a chi guarda di assistere al processo di creazione coreografica nel suo farsi. In *Viola* (2010) D'Agostin mette in campo sequenze gestuali e «ripetendole ancora, le intreccia in danza in modo da permettere al pubblico di partecipare – anche se solo in parte e in un ambiente assolutamente controllabile e protetto – al dispositivo di creazione», come annota Roberta Ferraresi³⁷. Linea che, con un salto temporale, ci porta alle ricerche di Silvia Gribaudi e alla decostruzione dei canoni della danza, praticati e introiettati così da poter essere distanziati con ironia. Per esempio in *R.OSA_10 ESERCIZI PER NUOVI VIRTUOSISMI* (2016), la coreografa «non indugia nello sviluppo della riflessione sull'eteronormatività del corpo danzante per focalizzarsi, invece, sulle procedure puntiformi della sua ludica messa al vaglio»³⁸.

³³ G. Graziani, *Danzare i silenzi*, 21 aprile 2008, www.differenza.org (ultima consultazione: 19 febbraio 2021). Diverse sono state le occasioni in cui la rivista si è occupata di danza, come lo speciale *Dance dance dance*, anno 1, n. 12, 25 marzo 2008.

³⁴ M. Antonaci, *Collettivo Cinetico – Riflessioni coreografiche fra denti osceni ed immaginario pop*, 5 dicembre 2010, www.teatroecritica.net (ultima consultazione: 19 febbraio 2021)

³⁵ C. Pirri, *La poetica dell'altrove in gruppo nanou*, 4 marzo 2013, www.alfabeta2.it (ultima consultazione: 19 febbraio 2021). Cfr. anche L. Donati, *Al lato della rappresentazione. I paesaggi performativi di gruppo nanou*, in «Arabeschi», luglio-dicembre 2015, n. 6, pp. 16-28.

³⁶ E. Conti, *La danza di corpi e di "carne" di Roberto Castello*, 16 ottobre 2011, www.iltamburodikatrin.com (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

³⁷ R. Ferraresi, *Pose che si fanno danza in Viola di Marco D'Agostin*, 19 agosto 2011, www.iltamburodikatrin.com (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

³⁸ I. Rossini, *R.OSA di Silvia Gribaudi. Com'è misteriosa la leggerezza*, 24 febbraio 2018, www.teatroecritica.net (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

Per disegnare una mappa molte sarebbero le poetiche di cui tenere traccia, pur non avendo pretese di esaustività. Per esempio le linee astratte jazzistiche di Daniele Ninarello in *Still* (2016), i cui «ampi movimenti dei soli arti superiori disarticolano la carne lungo linee di forza»³⁹, o la ricerca sull'originarietà delle figure di Dewey Dell (*Sleep technique*, 2017), «un'immaginifica "archeologia del gesto", fatta di sensuali rotazioni pelviche femminili, di pugni che battono sulle anche, di continui balzi e rimbalzi all'indietro»⁴⁰, o la vocazione geometrica in cui alla stessa stregua si coreografano corpi, luci e spazi nel percorso di Daniele Albanese⁴¹.

Drammaturgia della danza

Quando lo sguardo critico dichiara il suo "prolungamento" nella creazione, talvolta in specifici progetti oppure stabilendosi come campo stabile di collaborazione, si parla di drammaturgia della danza. Ogni percorso andrebbe studiato e restituito nelle sue specificità, in uno spettro ampio dove è in gioco la possibilità dell'opera di tenersi aperta, in ascolto degli sviluppi anche storici delle discipline che informano il processo creativo, ma anche dialogando con istanze più direttamente sociali e di attualità⁴². Fra le figure che si occupano di drammaturgia della danza in Italia citiamo il lavoro di Enrico Pitozzi, legato in particolare al percorso di Simona Bertozzi, coreografa e danzatrice da noi appositamente intervistata per la stesura di questo contributo. La collaborazione con il docente e studioso si è concretizzata nella co-curatela di un intero progetto di ricerca (*Pneuma*, 2013, fatto anche di laboratori residenziali e aperture al pubblico), poi del lavoro canonicamente accreditato come di «visione teorico-compositiva» partendo da *Animali senza favola* (2014), passando per *Anatomia* (2016) e arrivando a una collaborazione tecnicamente definita come di *dramaturg in Joie de vivre* (2018)⁴³. Quella che Bertozzi definisce «capacità tattile di parlare del movimento» ha tessuto un dialogo con il disegno coreografico innervandolo in modi differenti a seconda dei progetti. Se *Anatomia* è stato scritto «a sei mani» (considerando anche l'istanza compositiva musicale di Francesco Giomi), per *Joie de vivre* si è trattato di una problematizzazione, di un appoggio e sponda critica capace di «riaprire delle reti intorno al lavoro». Il *dramaturg*, nella visione dell'autrice, orienta il percorso, apre orizzonti, innesca riflessioni creative, pone domande. Al contrario la

³⁹ A. Iachino, *Still di Daniele Ninarello. Scolpire l'assoluto*, 29 dicembre 2017, www.teatroecritica.net (ultima consultazione: 20 febbraio 2021).

⁴⁰ M. Guatterini, *Nella caverna dei sogni e dell'oblio*, 28 aprile 2017, www.ilsole24ore.com (ultima consultazione: 20 febbraio 2021).

⁴¹ Cfr. F. Giuliani, *Conversazione con Daniele Albanese*, 21 agosto 2017, www.paneacquaculture.net (ultima consultazione: 20 febbraio 2021).

⁴² Cfr. G. Cools, *La drammaturgia della danza*, in A. Pontremoli e G. Ventura (a cura di), *La danza. Organizzare per creare*, cit., pp. 140-152.

⁴³ Per una catalogazione dei progetti e dei credits si rimanda a www.simonabertozzi.it (ultima consultazione: 26 giugno 2021); cfr. inoltre S. Bertozzi e E. Pitozzi, *Pratica/4. Anatomia*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, cit., pp. 223-227.

critica “tradizionale”, se eccessivamente “cronachistica” può rischiare di risolvere le domande e fornire risposte troppo veloci. Lo spazio a disposizione non ci permette di entrare nel merito dei progetti qui solo citati, esaminando inoltre le differenti declinazioni della drammaturgia a seconda degli strumenti messi in campo da chi se ne occupa. Per esempio Gaia Clotilde Chernetich (con diversi artisti fra i quali Daniele Ninarello), Piersandra Di Matteo (con Barokthegreat), Sergio Lo Gatto (con Alessandro Sciarroni). In un piano non troppo distante potremmo collocare anche le collaborazioni poetico-editoriali, soprattutto tese alla curatela di libri d’arte (e di critica) pensati come frammenti espansi di poetica⁴⁴. Vi sono, infine, frange di collaborazione che non sono mai state tecnicamente definite attraverso la parola “drammaturgia” (o con la funzione professionale del *dramaturg*), come il sodalizio di lungo corso fra Cristina Rizzo e Lucia Amara. Con il progetto sulla “grazia” *Loveee* (2012) sono state prodotte, fra le altre cose, azioni performative e un *ebook* che specchia e rilancia il dialogo, descrivendo il meticcio fra critica e drammaturgia:

È necessaria un’idea di lettura. Una serie di azioni. Svolte con cura. Leggere ciò che c’è. Leggere ciò che non c’è. Mettere in promiscuità ciò che è lontano e ciò che è vicino. Farlo anche in modo arbitrario. Provare a forzare il dialogo. E al contempo chiederlo con veemenza. Ma poi, con altrettanta vigore, fare scivolare, non leggere tutto⁴⁵.

Terreni critici

Si tratta di progetti “non identificati” condivisi fra critici e artisti, territori nei quali una funzione critica viene rimessa a coltura e assunta anche da artisti, studiosi, operatori della danza. Attorno al Festival di Santarcangelo si è sviluppata, nel 2014 e 2015, la *Piattaforma della danza balinese*, progetto di Le Supplici, mk, Cristina Rizzo e in sinergia con l’allora direttrice artistica del festival Silvia Bottiroli. La *Piattaforma* ha curato diversi giorni di programmazione espansa, spesso “adisciplinare”, coltivando un’istanza di autoriflessione sull’identità della danza e sulle sue possibilità di critica culturale. Un fermento che si è ritrovato anche nei due giorni di *Courtesy. I discorsi della danza*, organizzati all’Angelo Mai di Roma il 17 e 18 dicembre 2015 dal raggruppamento KLM (formato da Le Supplici, mk, Kinkaleri). Due serate in cui si sono alternate le prese di parola al microfono di studiosi e critici (fra i quali Sergio Lo Gatto, Attilio Scarpellini, Gaia Clotilde Chernetich e altri) ma anche “atti” coreografici di curatori, artisti, danzatori invitati ad «auto-interrogarsi» sulla danza con spettatori e spettatrici in ascolto⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. P. Di Matteo (a cura di), *Kinkaleri – All for All!*, Venezia, Bruno, 2018.

⁴⁵ L. Amara, *Si prega di inserire*, in C. Rizzo e L. Amara (a cura di), *LOVEEEE journal*, autoproduzione, 2012, pp. 4-5.

⁴⁶ Cfr. <https://www.angelomai.org/eventi/courtesy-il-discorso-della-danza/> (ultima consultazione: 25 febbraio 2021); un “manifesto” delle istanze politiche e critiche della *Piattaforma della danza balinese* si trova su https://www.mkonline.it/La_piattaforma_della_danza_balinese.html (*sic!*) (ultima consultazione: 25 febbraio 2021).

Qualche anno prima, nel 2009, era nato a Rimini Il [collettivo] c_a_p, animato dalle danzatrici e coreografe Paola Bianchi, Valentina Bianchi, Valentina Buldrini, Chiara Girolomini e da Laura Gemini (professoressa associata all'Università di Urbino); entità mobile che ha curato, fra gli altri, momenti di discussione (incontri pubblici), di alfabetizzazione (percorsi di visione sul web dedicati a maestri e maestre della coreografia), azioni di formazione, residenza e divulgazione.

Critica e pedagogia

Per completare il quadro resta da accennare al vastissimo territorio di progetti pedagogici, educativi e formativi realizzati in sinergia con festival, istituzioni, teatri spesso a contatto con studenti delle scuole secondarie e giovani universitari. Pensiamo a *Scuola di Platea*, percorso di educazione teatrale nelle scuole coordinato da Carlotta Tringali (formatasi presso «Il Tamburo di Kattrin») per il circuito marchigiano AMAT; al progetto milanese *Acrobazie critiche*, coordinato dalla rivista «Stratagemmi», che ambisce a favorire l'incontro fra i giovani pubblici (studenti e studentesse delle scuole secondarie) con le arti sceniche attraverso la scrittura e il confronto con le compagnie; su basi simili, ma in un formato più tradizionalmente giornalistico è *Youngest Critics For Dance* del Festival Interplay, in collaborazione con il portale «Krapp's Last Post»⁴⁷; diversi e di natura molteplice sono i percorsi formativi, di avviamento al giornalismo e di *audience development* curati da molte delle riviste e webzine già citate in questo saggio; un posto peculiare a forte vocazione europea occupa il festival B-Motion diretto a Bassano del Grappa da Roberto Casarotto, realtà che diffonde le attività della rete europea Aerowaves e del progetto di formazione critica *Springback*, portando in Italia momenti di workshop e formazione nella cosiddetta *dance writing*⁴⁸. Citiamo, infine, per la longevità dei percorsi, i laboratori di critica condotti dal sottoscritto e da Massimo Marino presso la Biennale Danza, nel 2015 e 2016, quelli in collaborazione con gruppi quali Collettivo Cinetico (*Ipercinetica*, 2016) e Compagnia Virgilio Sieni (*Nelle pieghe del corpo*, 2015 e 2016) e il laboratorio *Bologna Teatri* presso il Centro La Soffitta /DAMSLab dell'Università di Bologna⁴⁹.

⁴⁷ Ma molti altri potrebbero essere i progetti che incrociano anche percorsi di mediazione fra i quali *Danzare la performance*, ciclo di lezioni teorico-pratiche a cura di Anna Lea Antolini per il Balletto di Roma, con le studiose Ada D'Adamo, Rossella Battisti, Gaia Clotilde Chernetich. Citiamo inoltre le attività storiche e recenti, anche nel campo della danza, della Casa dello spettatore di Giorgio Testa. Una parziale mappatura dei progetti, prevalentemente in campo teatrale, è pubblicata in «Stratagemmi», giugno 2012, n. 22 (*Esercizio critico e formazione: per uno spettatore consapevole*).

⁴⁸ Cfr. <https://aerowaves.org/springback/about> (ultima consultazione: 26 febbraio 2021).

⁴⁹ Cfr. il blog della Biennale Danza <https://ladanzanellacitta.wordpress.com>, il blog dedicato a Collettivo Cinetico <https://ipercinetica.wordpress.com>, il blog dedicato alle attività della Compagnia Virgilio Sieni <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com> e il sito di critica universitaria <http://www.bolognateatri.net> (ultime consultazioni: 23 febbraio 2021).

La danza e la critica: tradurre e trasportare

Chi ha testimoniato le poetiche qui raccontate ha dato forma a un paesaggio con resoconti scritti a ridosso delle repliche, recensioni su testate giornalistiche online, articoli su portali di cultura, saggi su edizioni online di riviste accademiche. In questi testi si sono discussi i paradigmi corporei di una società sempre più votata alla prestazione, dando forza a pensieri di danza eccedenti rispetto alle normatività delle discipline coreutiche (pur conosciute e praticate), dunque potenzialmente porosi per gli sguardi di pubblici non specializzati. Nella nostra proposta dialogano tutti gli approcci critici che abbiamo descritto, unificati non da una perimetrazione disciplinare e identitaria ma dalla postura di chi sa di dover tornare a domandare, anche interrogando il proprio osservare. Che cosa è la danza e come il corpo può raccontare? Ce lo si domanda invitando gli altri a condividere una ricerca. Proviamo a tracciare delle conclusioni senza concludere, introducendo ulteriori frammenti di poetica e rifocalizzandoci su una necessità di “rifare lo sguardo” che non può essere condotta in modo astratto, ma deve trovare un terreno di verifica a contatto con le poetiche e con i processi, in un campo postnovecentesco che, con Gerardo Guccini,

non si desume dal raffronto con i modelli storici e ufficiali, o dalla sua capacità di negare, svuotare, sostituire ma dal suo valore di personale (o collettiva) scoperta di possibilità organiche all'espansione della propria identità creativa⁵⁰.

Sono corpi che si offrono agli spettatori come spazi da inventare: un principio del percorso di Francesca Proia, che fa vivere figure al confine fra introspezione ed estroflessione, abitando lo «spazio vuoto, condizione essenziale per la genesi delle figure percepite come meditazione e come maschere, dove gli assoli indagano il ritmo e le forze interiori»⁵¹. Si è parlato di *corpo atmosferico* per il percorso della compagnia Le Supplici di Fabrizio Favale, autore di pezzi, come *Isolario* (2012), in cui il movimento si fa ricamo e geroglifico,

un pullulare di corpi che si intrecciano spesso senza toccarsi, si cercano sfuggendosi, si sostengono al vuoto creato dal movimento degli altri corpi, si insinuano negli spostamenti d'aria e la ricamano come un volo di uccelli su immagini panorami atmosferici di marine⁵².

“Danza” può anche essere un movimento rotatorio costante ripetuto fino all'ipnosi (*Turning* di Alessandro Sciarroni, sviluppato in diverse versioni dal 2014), oppure l'organizzazione delle correnti d'aria generate dall'azione congiunta di alcuni giocolieri, come nel caso di *UNTITLED_I will be there when you die* (2013). Sciarroni, Leone

⁵⁰ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», 2000, nn. 2-3, p. 21.

⁵¹ M. Schiavoni, *Francesca Proia: il respiro del corpo sottile*, dicembre 2009/gennaio 2020, n. 50, www.digimag.com (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

⁵² M. Marino, *Isolario: la danza atmosferica di Fabrizio Favale*, 21 febbraio 2013, www.boblog.corriereblog.com (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

d'Oro alla carriera alle Biennale di Venezia del 2018, si spinge a chiederci «che cos'è il tempo? *Untitled* diventa un viaggio, una metafora di un tempo bloccato, sottovuoto, in cui solo quando arriva l'errore riprende a scorrere»⁵³. Il segno coreografico che probabilmente più ha ragionato sull'idea stessa di danza è quello di Virgilio Sieni, direttore della sezione danza della Biennale dal 2013 al 2016 e instancabile inventore, oltre che di spettacoli conosciuti in Italia e in Europa, di progetti di trasmissione e “democrazia del corpo”. Lo racconta, nel frammento che segue, Stefano Tomassini, partendo dal lavoro *Agorà tutti* del 2013 (articolo esito di una conferenza presentata al festival Danza Urbana e che indica una direzione per una “tecnica dello sguardo” dello spettatore). Seguono le parole di Rossella Mazzaglia, dalla sua monografia dedicata a Sieni:

E non di rado, ciò che è il risultato di un dono dell'immediato, il diretto pulsare dell'essere umano, un gesto vivente quanto il respiro, può essere invece scambiato, da uno spettatore distratto, come un artificio della composizione, della riproduzione. Ma nessuno può riprodurre, sostituire il proprio al respiro di un altro. Il punto di vista di chi guarda, la libertà del suo incontro con l'altro e la sua apertura emozionale in questi casi è decisiva. Chi non ha la pazienza di ricostruire, durante la visione dell'esito di queste pratiche, questo lento processo testimoniale, di sperimentare un ulteriore *grado* di libertà (pur transitorio o marginale) nell'accesso dell'esperienza, è meglio allora che non se ne occupi affatto⁵⁴.

Lo sguardo di chi osserva si diluisce, dunque, nell'attenzione protratta verso un gesto lento, dall'andatura “insopportabile”, che costringe a fermarsi, a vedere oltre l'ovvio e il familiare: sono gesti lunghi che non dicono nulla (nel senso cunninghamiano, però, del non voler dire nulla), affinché, nell'immediatezza della visione, acquistino un senso intimo e personale⁵⁵.

Gli anni della Biennale di Sieni si sono rivelati fondamentali per lo sviluppo di poetiche di artisti emergenti come Annamaria Ajmone, interprete per autrici di primo piano del panorama coreutico come Cristina Rizzo, ma anche a sua volta autrice di soli metamorfici in cui l'immaginazione degli spettatori viene “presa per mano”: «la giovane performer usa tutto il corpo trovando le soluzioni nella semplicità dei gesti che riescono a tramutarsi in immagini in movimento. Cosa può fare la mia mano? Cosa possono fare le mie falangi?», si chiedeva Alessandra Corsini⁵⁶. Il corpo strumento di incontro con l'alterità, anche antropologica, ma a partire dal riconoscimento dei propri perimetri si può leggere in controluce nelle parole di Michele Di Stefano, Leone d'Argento alla Biennale di Venezia diretta da Sieni nel 2014, maestro di generazioni

⁵³ C. Tringali, *Sciarroni ferma il tempo con Untitled*, 21 ottobre 2013, www.iltamburodikattrin.com (ultima consultazione: 19 febbraio 2021).

⁵⁴ S. Tomassini, *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e ricerca», 2014, n. 5, pp. 55-74.

⁵⁵ R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2015, p. 288.

⁵⁶ A. Corsini, *A proposito di Tiny di Annamaria Ajmone*, 2015, www.altrevelocita.it (ultima consultazione: 20 febbraio 2020).

di danzatori. Qui un passaggio del suo procedere poetico sui concetti di “altrove” e “ovunque” ma che descrive il territorio anfibio di cui ci stiamo occupando:

Il corpo si pone in relazione con questo spazio che può essere contemporaneamente un altrove – cioè un luogo misterioso del dialogo infinito in cui la relazione è sempre proiettata in un’impossibilità – oppure un luogo in cui invece si afferma la possibilità, che, poiché stiamo parlando di corpo, può essere generato ovunque. “Altrove” e “ovunque” non sono quindi parti di un’opposizione. Decido di presentarmi di fronte al pubblico appunto per mostrare un corpo che guarda verso un luogo che non c’è (un altrove), e per rendere visibile questa proiezione, questo tragitto e questa traiettoria. È nell’ovunque invece che si crea il dialogo tra l’io e l’altro attraverso proiezioni corporee nello spazio⁵⁷.

Punto di arrivo di questo catalogo è il dialogo fra strade di ricerca aperte. Pensiamo a una nuova generazione di autori e autrici della danza, a chi reinterroga il corpo nell’epoca della dematerializzazione e «tramite seduzione, forza e rigore prova a rompere le cappe autistiche dei codici per suggerire qualcosa di diverso, che è anche bellezza, fragilità, a volte finestre su altri mondi, altri immaginari»⁵⁸. Consideriamo anche i percorsi longevi, come la ricerca sull’archivio e sul “passaggio” di codice nel percorso di una figura distante dai “centri” come Paola Bianchi, raccontata da Madalena Giovannelli:

Come pensiamo il nostro corpo in movimento? Attraverso immagini o parole? Siamo capaci di riattivare il ricordo di una postura avvalendoci solo della dimensione verbale? Su tutto questo Paola Bianchi sta lavorando da anni, indagando la possibilità del corpo di trasmettere un gesto o un movimento codificato a un altro corpo solo attraverso l’uso della parola descritta. La coreografa sta riempiendo così, esperienza dopo esperienza, un enorme archivio mnemonico⁵⁹.

Che la si chiami “relazionale”, “dialogica”, “osmotica” poco importa, siamo certi di avere ancora bisogno di una critica che sappia accogliere le domande della danza per moltiplicarle, farle risuonare in diversi contesti, proteggerle, contestarle. Ci è parso significativo terminare il nostro percorso citando le parole di una grecista a proposito di una coreografa e danzatrice, plastica raffigurazione di una possibile comunità di «cantastorie e traduttori» fondata non sulla consonanza fra artisti e spettatori ma sulla *dissociazione*, parola chiave di una comunità *emancipata* secondo Jacques Rancière⁶⁰. Il critico come traduttore e “trasportatore”, usando ora il lessico introdotto

⁵⁷ C. Pirri, *La coreografia come linguaggio. Intervista a Michele Di Stefano*, 2 marzo 2016, www.artribune.com (ultima consultazione: 20 febbraio 2021).

⁵⁸ Fra le figure di questa nuova generazione Annamaria Ajmone, Chiara Ameglio, Claudia Catarzi, Claudia Caldarano, Luna Cenere, Olimpia Fortuni, Nicola Galli, Giuseppe Vincent Giampino, Igor X Moreno, Agnese Lanza, Irene Russolillo, Sara Sguotti, Enrico Ticconi e Ginevra Panzetti; cfr AA.VV., *Survival kit 2019: la svolta*, 1 gennaio 2019, www.altrevelocita.it (ultima consultazione: 26 febbraio 2021).

⁵⁹ M. Giovannelli. *Teatri di vetro 2019 – Composizioni*, 15 gennaio 2020, www.stratagemmi.it (ultima consultazione: 20 febbraio 2021).

⁶⁰ Cfr. J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018 (*Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008).

da Gerardo Guccini, che nel nominare la divaricazione fra «osservatori critici» (chi scrive ricostruendo anche le modalità del giornalismo) e «dramaturg critici» (chi moltiplica le proprie mansioni in diverse professioni) individua una zona di azione comune nel tentativo di non disperdere le acquisizioni della civiltà teatrale del Novecento:

Così, le collaborazioni con gli artisti, le attività di progettazione concettuale, la sociologia e gli studi mediali, ma anche i performance studies e gender studies, attività inquadrare in prospettive nettamente postdisciplinari, diventano, ai giorni nostri, i termini di confronto o le sponde di approdo di quel pensiero attratto dalle espressioni del teatro vivente, che si è storicamente incardinato alle espressioni e alle pratiche della «critica professionale»⁶¹.

Solo questa critica che *trasporta e traduce* potrà riconoscere una danza che si sta reinventando perché riapre dei campi collettivi nei quali condividere domande. La conclusione la lasciamo ad Alessandro Leogrande, intellettuale prematuramente scomparso, collaboratore d'occasione di progetti coreutici le cui parole sempre ci invitano ad allargare i nostri perimetri:

Credo che la danza non sia solo lavoro sul corpo, ma lavoro sul corpo in relazione allo spazio che lo circonda. Questo spazio non è mai, o almeno quasi mai, un prodotto "naturale". È un prodotto "storico", fatto dall'uomo, o almeno da alcuni uomini e da alcune donne: è la città. La danza che interagisce con lo spazio interagisce con questo prodotto, e con i passati che lo hanno generato, anche con i traumi del passato che lo hanno generato. Non è solo un'operazione urbanistica o architettonica o artistica o psicologica o storico-sociologica: è piuttosto il mescolamento di tutti questi piani, nasce dalla reazione di tutti questi piani⁶².

⁶¹ G. Guccini, *Dal «critico professionale» al «dramaturg critico»*, in L. Mello e I. Pellanda (a cura di), *I critici rispondono*, in «Venezia Musica», marzo-aprile 2012, n. 45, p. 41.

⁶² A. Leogrande, s.t., in S. Tomassini e D. Giuliano (a cura di), *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, catalogo dell'edizione 2013 della Biennale Danza, La Biennale di Venezia, 2013.

**A SCUOLA DI TEATRO (E DI VITA)
CON GIULIANO SCABIA**

a cura di Laura Budriesi



Giuliano Scabia (1935-2021) con gli studenti di Drammaturgia II (a.a. 2003/2004), Dams, Università di Bologna. Ph. Maurizio Conca

Giuliano Scabia è scomparso il 21 maggio 2021 a Firenze (dove viveva da molto tempo) all'età di quasi 86 anni. Li avrebbe compiuti di lì a poco, essendo nato a Padova il 18 luglio 1935. Poeta, drammaturgo, romanziere, regista, saggista, docente universitario, Scabia rappresenta una delle figure di punta della cultura italiana del secondo Novecento, con una militanza ininterrotta sotto le insegne del nuovo ma, allo stesso tempo, in ascolto continuo e profondo delle tradizioni e delle memorie, alte e basse, colte e popolari, antiche e recenti, come il capostipite conterraneo Angelo Beolco detto il Ruzante, a cui viene spontaneo accostarlo a dispetto della distanza temporale. L'esordio lo vede militare nel Gruppo 63, collaborare con Luigi Nono ed Emilio Vedova, suoi maestri veneziani, esordire nel 1965 con Carlo Quartucci alla Biennale del Teatro, collaborare alla stesura del manifesto sul Nuovo Teatro presentato al celebre Convegno di Irea nel 1967.

Al Dams ha insegnato per oltre trent'anni, fra 1972 e 2005, formando centinaia, forse migliaia, di ragazzi e ragazze. Non ho mai incontrato un altro docente che, come lui, fosse tanto a disagio nel ruolo di professore quanto dotato quasi magicamente dell'arte maieutica del vero insegnante, dell'educatore autentico. Si metteva in gioco con tutto se stesso, a cominciare dal proprio corpo, nella relazione con i giovani, ai quali riusciva a trasmettere tanto perché tanto imparava da loro, tanto assorbiva dalle loro energie, intelligenze e bellezze, per quanto confuse e inconsapevoli, facendone insieme ricerca, racconto, rappresentazione: teatro vivente.

*Il lavoro che forse lo ha appassionato di più negli ultimi anni è stata la composizione del libro che compendia la sua lunga esperienza universitaria e ha visto la luce pochi giorni dopo la sua morte: *Scala e sentiero verso il Paradiso. 30 anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, a cura di Francesca Gasparini e Gianfranco Anzini (Firenze, La casa Usher, 2021).*

Per me Giuliano è stato un maestro, un collega, un amico. Su di lui ho scritto spesso e anche in questa triste occasione ho subito sentito il bisogno di dire quanto credo di aver imparato da lui e quanto la cultura italiana, non soltanto quella teatrale, gli debba essere debitrice¹. Ma in questo numero di «Culture Teatrali» (una rivista nella quale egli è stato spesso presente, come autore o come oggetto di studio²) mi è sembrato giusto che fossero i suoi studenti a parlare e farci capire che tipo di esperienza sia stata per loro andare a scuola di teatro, e di vita, con Giuliano Scabia.

M.D.M

¹Cfr. M. De Marinis, *Per Giuliano Scabia (1935-2021). Il lungo viaggio del "Teatro Vagante" fra terra e cielo*, 23 maggio 2021, www.cultureteatrali.dar.unibo.it (ultima consultazione: 20 luglio 2021).

²Cfr. in particolare il n. 12 (2005), a cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino, a lui interamente dedicato.

Massimo Marino

**PENTECOSTE
PER G* S***

In un groviglio di foresta lo nascondiamo,
Giuliano,
su un letto di foglie verdi, crochi e viole
laddove cantano allodole e usignole
dove di notte insonne il gufo vola
dove il cinghiale ruzza, distrugge,
dove il lupo ulula alla luna
nelle radure dei cavalli quieti pascolanti
poi come vento del nord galoppanti.
Celiamo allo sguardo del mondo che consuma
lo spirito aereo, il fuoco che dà aria,
che dà calore riscalda e brucia,
in cenere riduce e moltiplica la vita.
Farsi nell'acquitrino ninfea
tra rane gracidanti e tra serpenti
farsi siderei per la polvere di stelle
precipitata sulle nostre mani sulle terre
farsi per la lingua ribollenti
sotto le croste della quotidiana loquela
dialetti di terra e capitelli
fatiche di città sull'acqua erette
risvegli nel buio dell'inverno
sonnolenti cercando il fuoco l'acqua.
Aleggia, come avvenne il primo giorno,
aleggia tagliente avvolgente dolce
lo spirto che dal cuor ci nutre
che il cuore prende e accende
che gli occhi riempie e apre strade
astronavi ai cieli della Luna infrigiditi
col fuoco, nel mondo, l'etere, lo spazio,
nutrendo, esseri moltiplicando, i mondi, le visioni.
Aleggia come quel primo giorno (1972)
come lo sguardo tuo acuminato
leggermente allusivo, svagato,
come oltre nonsodove luccicanti
altri universi scrutanti,
la bocca trattenuta a rivelare

di draghi cavalieri città
da costruire, da inventare,
la mano che batteva il vento
che disegnava l'aria, col ritmo dava il senso,
e noi – giovani – al fuoco tuo

ci arrendemmo

al tuo candore di *puer* sapiente
chiedemmo l'investitura a farci
di immagini profonde paladini
dilatando la critica politica, sporcandola
nel gran teatro del mondo pulsante
diventando compagni dei Giganti
Marco Cavallo a rompere le mura
il Gorilla con colori suoni e canti
alla ricerca, all'avventura (*ad-venio, in-venio*)
del mondo antico come mondo nuovo
sepolto dentro scrigni incisi in noi.
Rinascemmo, come in Pentecoste,
come quell'ultimo momento tuo
in chiesa, nella bara, con le oche

di Nane,

il sacerdote di rosso fuoco apparato,
rinascemmo in quegli anni settanta
dopo notti consumate a ricercare
il senso del conoscere vagando
errando tra montagne e paesini
tra vapori di grigi caseggiati
rosseggiare di fabbriche avvelenate.
La pietra filosofale sembrò trovata
e poi, tra tanto bruciar di sigarette, (1975)
la nascondemmo negli intrichi del bosco
tra passerì e ghiandaie, lupi
orsi e poi leoni, cinghiali lepri e altre bestie.
Tornò il Gorilla a regnare in mezzo al bosco.

RE

*Fermatevi un tantino
Qui con noi dovete stare
Sempre al fianco a lor vicino
Li dovete ora vegliare.*

GORILLA

*Egli deve governare
Qui o forse in altro posto*

*Ed io vado a regnare
Colle fiere in mezzo al bosco.*

E comincio il sentiero del mondo
il teatro segreto di ciascuno
voli di mongolfiere dopo gli scontri
– armi di carta e fuoco veleggianti.
La noia di Leonce, di Lena il destino,
l'ingranaggio del mondo già previsto
e il gioco d'amore, il ballo.
Penthesilea che con un bacio Achille uccide, divora
Pathelin e le armi dell'astuzia
dell'imbroglio per sopravvivenza.
La Fortuna e il Destino della Giostra
labirinto di dubbi e meraviglie.
I sentieri dietro all'Angelo e al suo Diavolo
(al Diavolo e al suo Angelo).
La fine dei vent'anni.

Le chiacchierate da lontano,
gli incontri, il fuoco perso e ritrovato,
Dioniso e il ritmo del piede, del corpo,
il germogliare, lo spuntare nuovo,
il fendere l'aria con la mano
a disegnare arabeschi segreti alle parole
a cercare il *duende* incandescente, misterioso
a portare gli auguri a Busana tutti gli anni,
– alto Appennino reggiano, luoghi gorilleschi –
da Minghìn, da Svenio ed Euridice,
da Eneide, Dalmazia e le sorelle mitiche nei nomi,
nel tuo Veneto e altrove
sotto le stelle con Nane Oca a stralinguare,
a interrogare la materia dei poeti,
l'humus di Phantasia ardente,
a danzare con le fanciulle Muse,
di Mnemosine le figlie a corteggiare.

È passata una settimana.
Sei nella terra di un cimitero di campagna
di fianco a una pieve e a Montale.
Il fuoco acceso non si spegne
ogni cosa spirito d'amore può bruciare
ogni vento ci muove ci attraversa
ci nutre sconvolge e fa parlare

lingue dapprima sconosciute
ci ditta dentro il dio che tutto arde
che attira consonanze universali.
Amore, vento/luce, nasce nel vuoto,
nel tremito compare e terremota
di desiderio riempie i nostri giorni
ci svuota come sacca di zampogna
ci empie come arpa ci risuona
a noi stessi ci cela e ci rivela
di semi d'oro nutre il nuovo mondo,
la carne fragile, la grande terra madre.

A Giuliano Scabia: scomparso la vigilia di Pentecoste
30 maggio / 6 giugno 2021

Paola Quarenghi

RICORDO DI UN MAESTRO BAMBINO

Era il 1972 quando incontrai Giuliano Scabia al Dams di Bologna. A quel corso di laurea istituito da poco ero approdata senza progetto, desiderosa di lasciarmi alle spalle un'esperienza di studio faticosa e solitaria. Di teatro non sapevo niente. L'insegnamento di drammaturgia tenuto da Giuliano mi spalancò le porte di un mondo nuovo, ma anche di un rapporto nuovo tra studenti e insegnanti. E fu la riconquista di quella socialità, di quella libertà e di quello spirito di avventura che avevo conosciuto in un'infanzia in cui i bambini per ragioni numeriche riuscivano a sottrarsi all'autorità dei grandi, e che avevo poi dovuto sacrificare, negli anni del liceo, a uno studio solitario, "matto e disperatissimo". E fu così che entrai a far parte, senza meriti particolari, di quella strana compagnia itinerante guidata da un capocomico sui generis, che fu chiamata il Gorilla Quadrumano.

Invitati da amministratori illuminati, con la garanzia di una guida giovane ma già autorevole, spesati di tutto, per oltre tre anni andammo in giro per paesi e città partecipando a un esperimento didattico unico, che documentammo poi in un libro scritto collettivamente. Aneddoti raccontabili di quell'esperienza non ne ho. Ricordo invece un episodio che si svolse quando, terminata ormai la nostra avventura, ci incontrammo a Vaiano, convocati da Giuliano per il piacere di rivederci e fare il punto, dopo una decina d'anni, su ciò che era stata per ciascuno di noi l'avventura del Gorilla.

Di quello che si disse in quella occasione non ricordo nulla. So solo che ogni volta che cominciavo a parlare venivo presa da un pianto incontenibile che mi impediva di aprire bocca.

Quella reazione, per la quale i miei compagni mi presero non poco in giro, non sono mai riuscita a spiegarmela. Forse quel pianto serviva a proteggere, rendendolo non verbalizzabile, il segreto profondo di un'esperienza, per me molto importante, ma che avevo abbandonato per seguire altre strade, anch'esse impegnative e appassionanti: un lavoro all'università di Roma, viaggi di studio in paesi lontani, un figlio, una famiglia e l'incontro con un grande vecchio del teatro, Eduardo De Filippo, al quale avrei dedicato la maggior parte della mia attività di ricerca.

Erano forse quelle lacrime un monito, un avvertimento? Ma di cosa? Avevo davvero capito il valore del regalo che Giuliano mi aveva fatto facendomi partecipare all'avventura del Gorilla? O non lo avevo forse sottovalutato?

Qualche notte fa ho fatto un sogno. Giuliano, dopo la sua morte, ci invitava a un incontro nella sua casa di Firenze, una casa dove non sono mai stata, ma che nel sogno era bellissima, con finestre da cui, allungando un braccio, si poteva toccare la cupola di santa Maria del Fiore, con grandi stanze dai soffitti a vela che terminavano con una piccola scala a chiocciola. Domandavo ad Aurora, la figlia di Giuliano, dove portasse quella scala e lei mi dava una risposta che non capivo. Non su una terrazza, comunque, né su un'altra ala della casa.

Scopo di quella "riunione postuma", che Giuliano aveva ipotizzato davvero nella realtà senza che riuscissimo a realizzarla, doveva consistere in una nuova riflessione sulla nostra avventura comune, ma questa riflessione avveniva in modo confuso, senza ordine, e ancora una volta io non riuscivo a parlare senza piangere. Caro Giuliano, quel pianto così ripetuto è un sintomo troppo vistoso anche per una llorona come me perché lo possa ignorare e forse merita, ora che non sono più una ragazza, né una giovane donna, ma una anziana signora, una spiegazione più attenta. Forse quel pianto era generato dalla consapevolezza di un mio errore.

Quando ripensavo alla nostra avventura comune, con lo spirito critico che non mi abbandona mai, non riuscivo a dissociare dal piacere e dai mille aspetti positivi di quella avventura studentesca anche il retropensiero che in fondo non si trattasse che di un gioco, di qualcosa di adatto all'età spensierata della giovinezza. E anche mentre vivevo con piacere quella esperienza, mentre viaggiavo su quel teatro vagante con gusto e curiosità, non riuscivo a non pensare che prima o poi sarei dovuta scendere, avrei dovuto smettere quel gioco per fare le cose serie, perché la realtà mi aspettava alla fermata con la sua concretezza e le sue responsabilità. E sentivo che una volta scesa non ci sarebbe stato più Giuliano a farmi vivere dentro quelle sue visioni fantastiche, che riuscivano a trasformare le azioni semplici che facevamo, gli spettacoli essenziali, le canzoni accompagnate da strumenti poveri in imprese quasi mitiche, come lo schema vuoto del Gorilla al festival internazionale del teatro di Nancy, dove, recitando la parte di comici dell'arte italiani in Francia, vendevamo improbabili pozioni e prodotti provenienti dalla nostra terra, come l'acqua del mare di Mergellina, il fumo del Vesuvio, i carabinieri in terracotta col fischiello in culo, e poi assolvevamo ad alcuni obblighi diplomatici, come l'omaggio a re Stanislao di Lorena, l'incontro con François Mitterand, o la visita agli studenti dell'università all'ora della mensa.

Ed era non senza una punta di vergogna che io verificavo la distanza tra quelle azioni e il racconto che Giuliano ne faceva, nel quale vedevo un po' di improntitudine, se

non di mistificazione. E non mi accorgevo che il valore di quelle azioni non consisteva nella loro esecuzione più o meno perfetta, ma proprio nel fare accettare quell'imperfezione come un valore. Il vero miracolo non era rappresentato dalla nostra eccellenza individuale o di gruppo, ma dal fatto che senza meriti particolari e solo grazie a un gioco, a una finzione, al racconto che Giuliano faceva delle nostre azioni noi eravamo là, invitati a uno dei festival internazionali di teatro più importanti d'Europa.

Forse le mie lacrime nascevano dalla consapevolezza di essere stata un'allieva troppo scettica, poco coraggiosa, poco fiduciosa negli insegnamenti del mio maestro, nel non aver creduto abbastanza in quei sogni che lui rendeva veri coltivandoli dentro di sé, portandoli in giro sulle sue gambe agili e instancabili, condividendoli con chi aveva cuore, curiosità e fantasia per accoglierli. E se non fosse bastato l'esempio della sua vita, cavallante, lieta, fertile, felice, condivisa, sarebbe bastato guardare alla sua morte, una morte amica, lieve come i personaggi e le visioni dei suoi libri, come i suoi disegni, come gli oggetti che costruiva, come le oche di cartapesta che hanno fatto il loro ingresso in chiesa al momento del funerale, più reali di qualunque realtà.

Quando la notte turbano i miei sogni i fantasmi del futuro, le ansie di una quotidianità prosaica e piena di difficoltà, la paura di malattie che rendono la morte desiderabile, e riesco a fare ben poco per allontanare questi concretissimi incubi, penso a quanto semplice e accessibile fosse la strada indicata da Giuliano per combatterli e metterli in fuga: coltivare una passione, prestarle le proprie gambe per farla camminare, condividerla con gli altri, metterla in gioco e credere, credere profondamente che le visioni buone ci proteggeranno nei momenti difficili dagli incubi della realtà.

Bruno Tognolini

DRAMMATURGIA DELLA CITTÀ NEMICA. RICORDI DI GIULIANO SCABIA, IL MIO PRIMO MAESTRO

1. Guerre Stellari redente

Era il tempo dei Canzonieri. Canzoniere del Lazio, delle Langhe, delle Lame, di ogni landa e contea del reame. Si riscopriva la cultura popolare, subalterna – si diceva accigliati – alla cultura egemone e da questa cancellata dalla scena: si rimetteva in scena.

E con fastidio: l'onore e il pregio che si doveva tributarle parevano calcolati in proporzione ai millenni d'esilio. E con un credito di risarcimento: bastava spesso che un canto o un racconto, una quartina o un atto scenico di strada fossero catalogati "popolari", perché assurgessero per contrappasso a dignità di valore e bellezza.

Anche se spesso non era così: alcuni erano senz'altro popolari, ed esiliati dagli olimpi del mercato, ma non erano belli.

Per esempio in musica. La musica ci è stata espropriata dalla discografia industriale – si riconfermava adirati – e finalmente è giunto il tempo di riprendercela. Ma ecco lì fiammeggiare gagliarde, benedette e maligne, le “contraddizioni”: quei solventi dei pensieri dominanti che ci cantava il santo zio molesto Giorgio Gaber.

Un gruppo di musicisti suona in piazza: chitarre, basso, batteria, rock, canti politici. Una piccola tribù di spettatori, ragazzi studenti, va pian piano sedendosi davanti. Ed ecco l'inesorabile sballatone con bottiglia e moneta o forchetta che sale sul palco, e va a tintinnare assordante addosso al microfono: si è ripreso la musica. I musicisti per un poco abbozzano, e i ragazzi del pubblico pure: è vero, è giusto, la musica è di tutti. Ma più prima che poi, per una volta senza assemblea, il musicista riappropriato e inappropriato viene cortesemente, e se si ostina bruscamente allontanato. Si tornava a un giudizio più semplice: non sa suonare. Non sa fare bellezza.

Non tutto ciò che è popolare e riappropriato è dunque per lo stesso fatto bello. Ma allora forse vale il viceversa? Tutto ciò che è commerciale e industriale è alienazione e sopraffazione, certamente: ma è sempre per lo stesso fatto brutto? *Non mi deve piacere?*

Meditavo disorientato su questi dilemmi. Già avevo perso, mi dicevo, il calcio. Ero stato fin lì da bambino un tifoso quieto e costante, frequentatore, se non degli stadi, delle dirette TV, della “Domenica sportiva” alla sera, e perfino della stampa del lunedì. Ma ora che studio e discuto al Dams e in Piazza Verdi, finalmente l'ho capito: il calcio è uno strumento di madornale distrazione delle masse. E non mi piace più.

Su quei confusi dilemmi gordiani, ideologici e culturali, ecco che lampeggiò allora uno dei primi atti magistrali di Giuliano Scabia: un'apertura di mente e cuore, che mi incantò e mai più dimenticai.

S'era già assicurato presso di me, con la maestria che tutti oggi raccontiamo, il credito perfetto dell'allievo. Lo avevo ascoltato molto, e gli credevo. Un giorno a lezione, forse nel '77, ci chiese se avessimo visto quel film di fantascienza appena uscito, “Guerre Stellari”. “È bello – ci disse – andatelo a vedere. È la fiaba di oggi”.

Io, lettore avido di fantascienza fin da sempre, ovviamente l'avevo già visto e rivisto nel mio cinemino Rialto, ma con l'intimo conflitto di cui sopra: mi piace, ma non mi dovrebbe piacere. Ed ecco il maestro che mette in pace e in armonia le due metà della contraddizione: andatelo a vedere, e non per deprecarlo: perché è bello. E non solo perché è bello: perché è fiaba. La fiaba di cui a volte ragioniamo, nei nostri corsi di drammaturgia, vi ricordate? Che affonda senso e funzione nei millenni. Ecco, vedete? Non vive soltanto lì: ci son fiabe di oggi. Pace fatta fra *politico* e *personale*.

Guerre Stellari, redento e sdoganato, fu poi per anni lo “sfondo integratore” (avrebbe poi detto il mio correlatore di tesi Andrea Canevaro) per storie, gite, giochi, giocattoli e vita condivisa con mia figlia bimbetta. Ma già da allora con conforto io imparavo: la bellezza forse in fondo è democratica, ben ripartita fra i mondi. Scavalca galoppando le barriere, di continenti, di ideologie e di budget, a dispetto dei sistemi sfruttatori: tanto da potersi trovare talvolta addirittura presso di loro.

2. Pavesini da combattimento

Quell'anno il corso di drammaturgia affrontava fra i suoi temi la macchinaria teatrale, lo spettacolo assistito da strumenti: e in specifico i congegni verticali, mongolfiere e altre "macchine volanti". Sono un po' vago, mi rendo conto, nel riferire gli eventi didattici, anni e temi dei corsi: ma altri lo fanno in forme perfette in altre sedi, e a quelle rimando. In questa a me vien chiesto di narrare i miei ricordi e pensieri di quegli anni alla sequela di Giuliano Scabia. Ed eccoli qui.

Una cara amica di Cagliari nel 1977 era appena approdata al Dams, giovanissima e bellissima, e smarrita "nello spazio degli scontri" (un pomeriggio, ricordo, appena un po' meno smarrito di lei, l'avevo tirata via in lacrime da una carica di polizia in Piazza Maggiore). In quei giorni di marzo fu arrestata, senz'altra colpa che la svagatezza d'aver lasciato la roccaforte di Piazza Verdi per tornarsene tranquillamente a casa: c'era un cerchio di posti di blocco in tutte le vie contigue, e gli studenti fuori sede, magari un po' pittoreschi, finivano presi.

Condividevo con lei, per allegria, un jingle pubblicitario di allora, che canticchiava, parafrasando Petrolini, "Ho comprato i Pavesini e me ne vanto": un gioco affettuoso fra noi. Non ricordo per che vie, noi del corso delle mongolfiere le facemmo arrivare, perché la passasse agli altri studenti chiusi con lei a San Giovanni in Monte, la complottarda istruzione: nel pomeriggio di tale giorno alla tale ora, quando sentite fischiare forte quel motivetto, guardate tutti fuori dalle sbarre. E mentre la mongolfiera all'ora pattuita si levava in alto, io fischiavi con la mia massima forza di fischio pastore il segnale segreto. Non so, non ricordo se mai sapemmo neanche allora se qualcuno dei reclusi guardò e vide lo stendardo volante di speranza. Il rito teatrale allora, e forse ancora, è sempre un po' bottiglia nell'oceano.

Ma attenzione: l'intera operazione era stata concordata, intrecciata in drammaturgia col nostro docente. E Giuliano ovviamente, da laico demiurgo che accoglie ogni forma efficace, aveva approvato contento il segnale col fischio, la canzonetta buffa condivisa: un jingle commerciale spudorato, di fronte a cui altri sapienti più arcigni di allora, e forse di ora, avrebbero levato alte le sopracciglia. Quanto ai compagni di Piazza Verdi, neanche a parlarne: ben altro che biscottini promettevano i canti ortodossi di lotta.

Ecco di nuovo: la bellezza e l'efficacia dei linguaggi, tutti e dovunque senza esclusione alcuna, quando semi e terreni sono buoni germogliano caparbie come i papaveri oltre ogni recinto. Pavesini da combattimento.

3. Drammaturgia della città nemica

Devo questo passo di comprensione, maturato dopo più di quarant'anni, a Roberta Sanna, amica inseparabile della giovane prigioniera di cui sopra. Il suo commento sotto un mio post su Facebook, nei giorni successivi alla morte di Giuliano, diceva così:

«E se ricordiamo quanto fu duro il 1977 bolognese, ancor più dobbiamo essergli grati. Per come col suo sorriso seppe sollevarci e guidarci nei territori luminosi della poesia e del teatro. Con la sua serena saggezza seppe ricucire pian piano quello strappo doloroso con la città, divenuta per noi violentemente oscura e nemica».

È vero, fu duro, Quel marzo del 1977 fu gioia e paura. Per me ragazzo per esempio, educato da una stirpe di insegnanti elementari a vedere carabinieri e poliziotti loro colleghi servitori dello stato, come forze del bene, come i nostri difensori dai cattivi, fu uno spavento fondo vederli avventarsi invece con armi e fumo e fuoco su di me, che del resto come in gioco li sfidavo. Il mondo s'era rovesciato. Li sognavo di notte, e non erano bei sogni.

Giuliano Scabia, docente di drammaturgia, ci andava insegnando il teatro iscritto nel mondo. Drammaturgia era lettura del testo sulla scena del mondo; messa in scena del libro nel mondo: messa in mondo. Così poi potevamo sperare forse un giorno di mettere in scena a ritroso il mondo in un testo.

Giravamo per la città col libro in mano, per esempio nel 1977-1978, il testo dell'anno, *Leonce e Lena* di Büchner, cercandone e confrontandone passaggi e personaggi nell'accadere casuale e quotidiano. Molti anni dopo con Gabriele Vacis toccavo i vertici di questo azzardato processo: la drammaturgia teatrale innestata e ingranata nel mondo (*Dura Madre Mediterranea*, Montalcino 1989). Questa non è un'altra storia, bensì un passaggio successivo della stessa: ma si dovrà raccontare un'altra volta (Gabriele, quando?).

Ed ecco il salto di comprensione di oggi, l'alchimia, la "coniunctio", che si accende in un altro ricordo. I celerini si avvicinavano minacciosi a venti ragazzi seduti in cerchio nel sagrato dei Servi, mentre al centro Antonio Utili attizzava il fuoco per la mongolfiera. Giuliano teso e sorridente andò loro incontro: «Sono un docente universitario, e questa è un'esercitazione del mio corso». Benché poco convinte e malvolentieri, quella volta le forze dell'ordine ci lasciarono in pace.

Quello fu un atto, evidente a rileggerlo oggi, del processo di studi teatrali incarnati nel mondo che con ostinata coerenza avanzava. Questi disordini sono paurosi, è vero. Allora avanti, specchiamoli nel testo: chi è Re Pietro, qui e oggi, come sta regnando? Quelli laggiù sono i birri al suo comando? Che personaggi sono le vostre amiche arrestate? Che simbolo, che segno teatrale sono, in questi giorni, le mongolfiere di cui andiamo ragionando?

Drammaturgia. Se dopo quel duro marzo fiammeggiante, dal dicembre 1977, col testo di Büchner in mano avremmo riconosciuto Dèmoni e Mori e Maschere nei meaglioni di Piazza Santo Stefano, in quel marzo lo facevamo di nuovo accadere: scontri, saccheggi, fumogeni, gipponi. Quello era il magistero del docente. Negli scontri farete ciò che vorrete, qui siete studenti: noi stiamo studiando. E la paura si fa Lettera, Testamento, Monumento. Siamo noi che narriamo e teniamo in righe di testo il pericolo, non è lui che ci dice e ci tiene.

Molti studenti di allora hanno ricordato, in questi giorni dopo la sua morte, che Scabia fu uno dei pochi, forse l'unico docente che tenne in piedi il suo corso durante i disordini di quel marzo. Ma non era solo in piedi, era in cammino. Roberta Sanna ha ragione: noi studenti seguaci in cammino, sui due piedi camminanti di mondo e teatro, di realtà paurosa dei giorni e sua rappresentazione in drammaturgia, abbiamo attraversato con più levità e profitto quei mesi pesanti. L'accadere era un po' meno matto e pauroso, perché era anche studio; e lo studio fu meno astratto e recluso, perché era anche vero.

Non mentiva Giuliano ai celerini: lui era un docente, e quella, "nello spazio degli scontri", era un'esercitazione del Dams.

Franco Acquaviva

**TRA PRESENZA E SPARIZIONI:
GIULIANO NEL MIO TEATRO DELLE SELVE**

Quante volte G. sei venuto qui sul lago d'Orta
non appena sorto il 2000
l'anno con le tre rotelle
(questa la devo ai *Conglomerati*
di Andrea Zanzotto)
che sembrava scorrere così bene
sul terreno di un benevolo futuro –
e nessuno a immaginarsi
che l'1 in coda l'anno dopo
con la sua schiena rigida e diritta
avrebbe dato il freno alla corsa millennale
di quel 2 sparato come un treno –
e il frenetico doppio dei fatti di Genova
e della caduta di New York
sotto la polvere delle torri
fu abbastanza reale realtà.
«Lievissime rotelle del 2000,
come si pattina bene su di voi –
è vero che tutto è come prima
però che oliato scorrere
di giorni incastonati di rotelle...»¹

Insomma fra le prime di G. qui
fu quella volta
che ci si ritrovò nel bosco
della Riserva Naturale del Monte Mesma
dominato in alto da un antico convento
francescano anche se spoglio
di frati, ma noi affratellati
dalla poesia giù ci incamminammo
fino a raggiungere una radura
dove lastre di pietra delimitano
un accenno di teatro, con piccolo podio –
la sedia, il cesto con dentro i libri
e *Cinghiali al limite del bosco*

¹ A. Zanzotto, *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009, p. 37.

in mano e in voce a G.
con tante persone venute ad ascoltare –
e mentre stiamo prendendo posto
un signore arriva con microfono
in mano e registratore a tracolla
barba e capelli bianchi garibaldini
e sento G. dire: “una sedia per Bermani!”
ma sedie non ce n’è solo gradoni
di pietra e il garibaldino siede tranquillo
e registra tutto: Bermani Cesare,
raccoglitore di canti e racconti
contadini e storico del Movimento
Operaio e fondatore dell’Istituto
Ernesto De Martino, collaboratore
di Leydi lo conobbi così, come il reggitore
di un registratore (perché lui spariva
dietro al microfono).

Un’altra volta a Orta
in un palazzo del Settecento
G. alle spalle di un grande camino
noi di fronte nello sbigottimento
degli affreschi, intimi spettatori per *Nane Oca*
come nella casa di Guido il Puliero –
era un 31 di ottobre e G. convoca
gli spiriti del luogo, perché la Festa
dei Morti è vicina: il poeta Ragazzoni
morto di cirrosi ottant’anni prima,
Leydi la cui casa-archivio in paese era ancora abitata
dalla vedova Mantovani cantante sociale,
Rodari nato poco distante e aleggiatore
solitario sulle acque – lì ad ascoltare è seduta anche
una grande scrittrice che ho conosciuto da poco,
anche lei si è appena stabilita qui,
l’ho invitata, e poi a casa mia con G.
a cena: si rivedranno ancora G. e lei
sia qui nel nostro teatro e festival
sia a Firenze quando Laura Pariani
ci va per presentare i suoi libri.
E ancora una volta non molto tempo fa
come mi racconta
Laura in una mail:
«l’avevamo visto l’ultima volta
a Firenze a una mia presentazione

e poi eravamo andati a mangiare insieme
e a cantare con il mio amico Battaglino,
che aveva portato la chitarra...
Come sembra tutto lontano: cose di un'altra vita...»

E poi una volta sul lago
venne Marco Cavàl, non la scultura
ma G. con i tabelloni del cantastorie
appesi nella sala-museo di un piccolo comune
a raccontare quell'epopea
a quanti erano venuti anche per vedere
il lavoro fatto da Anna Olivero
con il Dipartimento di Salute Mentale
di Domodossola: tutte donne, pazienti
e operatrici – tornati a casa
(G. dormiva sempre da noi nella casona
quasi in mezzo al bosco) mi regala il libro
appena ri-uscito per Alphabeta Verlag e mi fa
“devi fare uno spettacolo su questa storia”
lo prendo alla lettera e l'anno dopo
lo spettacolo è pronto
(e G. mi aiuterà anche a promuoverlo) –
il suo sorriso “argentato”
nell'oscurità della camera dove
mi porge il libro è di Angelo
e di Bestia boscante svolante
boscando su la foresta Pavante
*che sol che Scabia sa usmar*².

Una ex cava di ghiaia rossa
una montagna spaccata dallo scavo
che lascia la ferita del suo interno rossa
scoperta – e sotto, nel groviglio del bosco,
sopra un'ossatura di pietra sbriciolata dal tempo
il cunto della *Tragedia di Roncisvalle con bestie*:
gli spettatori camminanti mezz'ora
a cielo sparito, nel ventre del monte
s'imbattono poi in G. con trombetta
di contastorie, il bastoncello
e le fami e le paure del servo Gàina:
«no go gnanca magnà stamatina,
e xe drìo vegnerme 'l cagòto

²Ivi, p. 30.

paea paura. Orlando sarà 'l me cagoto
che ne svergognarà.
[...] Orlando, sonè. Voio tornare a Pava,
a noàre nel Bachiliòn»³.

L'Insurrezione dei semi nella città
di Rodari scoppiò per una ventina
di partecipanti attivi
negli spazi di una ex acciaieria degli scontri;
Lorenzo e Cecilia camminanti all'Alpe
Selviana tra dirupi e canali sul torrente
Pescone con la violinista Chaki Kanda;
una passeggiata a Stresa lungo il lago
e nella vecchia stazione quieta di inizio Novecento
come in un romanzo di Hesse o Mann –
in un privato girovagare con G.
in attesa di un treno.

Caro G. una volta dovevi arrivare alle cinque
del pomeriggio da Firenze con l'auto
ma era febbraio e nevicò da Bologna a Milano
e da Milano al lago – arrivasti alle dieci di sera
e a cena raccontasti storie fino a mezzanotte passata;
il gelo, mentre addormentava le strade,
e noi di famiglia anche un po',
pareva averti donato
splendore, il viaggio lentissimo
velocità di pensiero, il silenzio
del solitario attraversamento
una placidità meditativa
radiante.

Un giorno a pranzo a casa coi miei figli piccoli
tutti intorno a una tavola rotonda
talmente rotonda che Merlino
non poté non presenziare,
con giugno di gelsomini e fiori di zucchini
a indorare aria e orto,
il racconto di cosa fa Lisetta Carmi
nel suo *ashram* a Cisternino
devota del grande yogi Babaji di Herakhan.
E sempre a quel tavolo estraesti

³Giuliano Scabia, *Teatro con bosco e animali*, Torino, Einaudi, 1987, p. 72.

un foglietto ben ripiegato dalla tasca
poi lo svolgesti leggendolo –
lo avevano consegnato i parenti
agli amici pervenuti all'ultimo incontro
col poeta Fosco Maraini,
era l'ultimo messaggio
che lui lasciava ai vivi prima
di incamminarsi sul sentiero aperto
dalla rifrazione dell'ultima luce
oltre l'orizzonte degli eventi
e ce lo leggesti apprezzandolo
con grande gusto – non ne ricordo
esattamente il contenuto
ma vibrava di speranza.

E poi ancora una volta, l'ultima qui,
con il poeta Gianni D'Elia –
l'isola di San Giulio lume acceso
dietro alle vostre spalle sul nero
petrolio dell'acqua – e il santo Giuliano
fratello del primo, patrono del lago,
e tuo omonimo,
chissà se anche lui grand'orecchio
quella sera e i tuoni in lontananza
suoi commenti fioriti – in una lettura incrociata
di *Trentennio* di Gianni e del tuo *Padrone e Servo*.
E mi dicesti di aver ripreso in mano da poco
quel tuo primo libro e proprio
per venire qui a Orta.
Tra il pubblico ho saputo poi
sedeva la grande poetessa Chandra Candiani;
dieci anni dopo quando l'ho conosciuta
mi ha detto: “c'ero quella sera” – ma i tuoni
aumentarono d'intensità e dopo
qualche lampo decidemmo di smettere.
Mi sarebbe piaciuto farvi incontrare
due poeti grandi
pur così diversi
ma anche Chandra tanto vicina
al bosco, alle bestie, alla gioia.

Ma non ho detto del principio,
di *Otetto*, del corso frequentato
per un anno e decisivo per me

nella scelta del teatro –
anche se poi tra il Primo e il Secondo
scelsi il Terzo –
e per anni assorto in barbiana –
come un Don Milani alle prime armi –
ascesi mi dedicai alle tecniche della presenza
attoriale
salvo poi con la poesia, più avanti
imparare le strategie
per la sparizione.

E non ho detto di Colleramo
dove mi recai un 5 gennaio 1995
vigilia di Epifania:
immergendomi nel tuo archivio, caro G.
solo per una giornata
a scopo fare tesi
volendo stare volando ancora un poco –
fu un tempo strappato
al lavoro del teatro
già conglomerato nella dinamica di gruppo
che tendeva tiranti i suoi diritti
di ricostruzione integrale dell'uomo
sul tempo sospeso della giovinezza –
solo un giorno ma dovette
bastare per la scrittura delle 360 e passa
pagine della tesi di laurea
sul lavoro di G. dagli anni Sessanta
all'Università e fino a *Nane Oca*
(credo fu la prima in Italia
e l'idea fu di Fabrizio Cruciani
nacque da un colloquio con lui
ricordo il grande studioso
scavato dalla tosse
forse una delle ultime volte che lo vidi
in un'auletta del Teatro La Soffitta).

Così G. per me è stato come un Maestro
di sparizione dal momento che
attraverso di lui ho fatto incontri;
e lui favorendoli – anche senza volerlo –
scompareva poi
ma scomparendo riattualizzava
la sua presenza;

e voglio ricordarlo così
scomparso presente
presente scomparso
generatore di relazioni:
del resto in uno dei suoi ultimi
interventi parlati, in modalità *on-line*
per la pandemia, durante un convegno,
non diceva forse
che il *Logos* posto all'inizio
della Genesi e del Vangelo di Giovanni
il principio di tutto
non significa “parola”
ma “relazione”?

Tommaso Correale Santacroce

IL MIO MIGLIORE MAESTRO

Nel contesto di un Dams in uscita dai marosi delle contestazioni, degli anni di piombo, della ferita alla stazione di Bologna; con la narrazione di Andrea Pazienza, di Umberto Eco famoso, del delitto dell'Alinovi; con Piazza Verdi, centrale all'università, divenuta luogo rischioso, le migrazioni tra una lezione e l'altra tra una sede sfasciata e un'altra troppo piccola; e poi la percezione della nostra generazione di essere arrivati “subito dopo” eppure forse appena in tempo a cogliere qualcosa che presto sarebbe stato normalizzato.

Gli attori erano già famosi e si arrivava a Bologna da tutta Italia con l'emozione e la sensazione di poter vedere con i propri occhi qualcosa di già tanto sentito raccontare. Eppure i giochi erano ancora aperti e per molti sono stati effettivamente, ancora, anni di fantastica scoperta.

Giuliano Scabia era insegnante del corso Drammaturgia II. Ciò significava che si doveva aver già superato un tratto importante del percorso didattico prima di potervisi iscrivere: avere almeno dato l'esame di Drammaturgia I con Claudio Meldolesi (un altro insegnante eccezionale) e prima ancora altri esami Fondamentali. Arrivare a Drammaturgia II significava aver già percepito a fondo la Bologna di quegli anni.

Questo per dire che non si giungeva alle lezioni di Scabia per caso. Lo si fosse deciso o meno, si doveva intercettare un respiro particolare, che non era quello del taglio critico, storico o semiologico e neppure quello del mettere in scena uno spettacolo.

C'era Giuliano Scabia in quella sala, non si sapeva bene cosa si sarebbe andati a fare, si sapeva delle mongolfiere e di *Zip Lap Lip Vap*, e io forse neppure quello.

Nel novembre dell'84 entrai nella Sala dei Fiorentini, che era un mondo a parte.

Completamente affrescata. Con un palcoscenico. E Giuliano Scabia. E noi eravamo otto. E quell'anno è stato Ottetto.

Nel mio quaderno di allora, mio primo appunto, rileggo ora, è stato: "l'albero magico" e il lavoro sarebbe cominciato dalle scene I, II e IV di Zip.

Ottetto, *Questa Sala* e *Il re farà gran festa qui stanotte* sono i tre esami-spettacolo che ho fatto con Giuliano professore maestro tra il 1985 e il 1988. Non si trattò quindi di andare nelle piazze, di esplorare i cieli, l'aperto, il bosco, andare fra i matti, ma cominciare con il profumo dei muri e i suoni del grattare le tavole del palcoscenico, per arrivare a fare la stessa cosa con il linguaggio e la scrittura.

Non so se ho imparato bene, ma le mie particelle elementari sono piene della poesia di Giuliano Scabia, il mio migliore maestro.

Mi permetto di parlare così, un po' spudoratamente, di me, perché sono convinto di non essere il solo a percepire che gli elementi che compongono il mio pensare poetico, posseggono da allora qualcosa che deriva dall'aver incontrato Giuliano Scabia. Sono certo che la maggioranza dei suoi allievi porti in sé gli stessi componenti assoluti.

Con *Ottetto* abbiamo affrontato gli elementi fondamentali della scrittura (scenica?), abbiamo percorso un glossario, quasi un abbecedario, gli atomi o i geni, le parti senza le quali le cose non sono.

Ottetto è stato ufficialmente uno spettacolo-esame, una forma di suggello di conoscenza acquisita che abbiamo vissuto con naturalezza, seppure fosse decisamente anomalo anche per il Dams di quegli anni. Il retaggio di una visione, non solo dell'indirizzo di un corso di laurea, ma anche di una didattica del tutto differente da quella che via via si sarebbe imposta.

Questa sala, ovvero il dramma dei fiorentini è stato un modello (in senso tecnico) di dramma costruito in laboratorio a partire da un racconto (mito) prodotto artificialmente all'inizio dell'esperienza. È stato come incanalare il glossario di *Ottetto*, riconoscerne in modo esplicito i legami con il rito, osservare il passaggio dall'esperienza, a scrittura della stessa.

Il re farà gran festa qui stanotte è stato un salto ulteriore: affrontare lo studio degli atti I e II di *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare è stato come mettere alla prova tutti quegli strumenti.

Passare la lezione a sviscerare un singolo verso di Shakespeare, vagliarne le possibili traduzioni, percepire come il maestro, seppure conoscesse la direzione, stesse cercando veramente, con noi.

Penso che quello fosse lo Scabia della scrittura, del grattare e annusare la parola per farne emergere l'essenza e, se non la verità, l'onestà.

Bisogna poi pensare che in quella sala accadevano apparizioni. Persone che venivano a trovarci, suoni che rispondevano a nostre azioni, amori che sbocciavano. Giuliano Scabia ce le presentava con il suo sorriso. Una gioia che sapeva divenire estremamente seria, anche spietata, quando si trattava di difendere il corretto sviluppo delle cose.

Anni dopo Scabia è stato relatore della mia tesi di laurea: *I trampoli: forme, usi, luoghi* poi pubblicata come *Trampoli: immaginario e tecniche*⁴. Nell'introduzione al libro

⁴T. Correale Santacroce, *Trampoli: immaginario e tecniche*, Roma, Titivillus, 1997.

scrive dei corsi negli anni 80/90 come di un “laboratorio felice di avventure del sogno dentro lo studio all’università”. Così è stato: felicità e studio, sorriso e grande serietà.

Nelle note a *Otetto* ha scritto: «sopra le persone vedo emergere (dal profondo) le figure personaggio»⁵. Ecco, dai suoi allievi era capace di far emergere non solo il personaggio e un sapere, ma anche un sentire, un essere.

Gianfranco Anzini

NEL BOSCO BOLOGNESE

Caro Giuliano,

è giunto per davvero il momento che ti dica una cosa che in tutti questi anni non sono mai riuscito a dirti.

Non me l’hai mai chiesto direttamente, e forse anche per questo non mi sono mai sentito di parlartene di mia iniziativa. Anche se a volte ho avuto il dubbio che lo volessi sapere, perché hai fatto alcune uscite, corredate come sempre dal tuo lucente sorriso, che mi sono sembrati scherzosi accenni, allusioni.

O forse ero solo io che mi sentivo in dovere di darti una spiegazione?

La domanda *perché non hai fatto la tesi con me?* Non me l’hai mai fatta. E io non sono mai riuscito a dare per scontato che tu pensassi prima o poi di farmela, mi sembrava il frutto di un’eccessiva autostima nei confronti di me stesso. Però, che tu lo voglia sapere o meno, vista la situazione che si è creata, adesso avrei voglia di dirti come e perché ho agito in quel modo.

Vagabondando per anni tra dipartimenti e corsi di laurea, nella foresta universitaria bolognese piena di recessi ombrosi – sale studio, corridoi, aule grandi e piccole, chiostri, segreterie, istituti, biblioteche – e immergendomi continuamente nelle acque di uno studio sempre disparato e caotico, io non ho mai trovato nessuno come te.

Era allora una foresta universitaria nota per la fauna rinomata che la popolava: specie accademiche celeberrime anche oltre confine richiamavano studenti, media di massa, artisti, vagabondi, giornalisti, perditempo, seduttori e seduttrici, ricercatori, gente d’élite, pellegrini, – e *lochard* del sapere come me.

Era il tempo in cui c’erano gli Eco, i Camporesi, i Celati, i Ginzburg, i Cavazzoni. E Prodi, Fabbri, Calabrese, Maldonado, Melandri, Wolf, Grandi, e altri ancora e ancora. A quanti faccio torto non nominandoli?

Era il bosco dei famosi, per un provinciale come me che arrivava da una piccola amorfa città. Si è perso il ricordo di che bosco sontuoso allignasse sotto quegli amati portici. Si sarebbe detto che era un bosco cresciuto a loro naturale completamento, per corresponsione amorosa con l’antica architettura bolognese protettiva e accogliente.

⁵G. Scabia, Quaderno di Drammaturgia, 1984-1985.

Del resto è l'amore che muove ogni cosa, ce lo insegni tu: e muove non solo noi e tutte le specie viventi, ma anche i commerci, le industrie, e anche le città e le università che in esse fioriscono – oppure sfioriscono se perdono quella forza e smarriscono il cammino – ancora parole tue.

(Quando da dentro mi affiorano parole, spesso sono le tue).

Ma tornando alla tesi, sia allora che oggi a mio parere nessuno di quei celebri ed esemplari accademici era professore come lo eri tu, perché stavi aprendo nella foresta universitaria una via del tutto nuova e inesplorata. Sapevi quello che cercavi, ne sono convinto – anche se non credo che sarò mai in grado di capire oltre un certo limite cosa provavi a dirci, non posso arrivare alle tue altezze: bisognerebbe avere ali grandi e robuste come le tue!

Ma tornando alla tesi, è ovvio che tutti quei celeberrimi non stavano mica facendo nulla di male, anzi: quanto hanno alimentato con la loro sapienza me e tantissimi altri. Tu ci parlavi di loro con stima e ammirazione, ci indicavi l'uscita dei loro ultimi libri, ce li porgevi a completamento delle innumerevoli ricchezze di cui ci nutrivi.

Ma il tuo era un cammino diverso: studiare con te richiedeva il coinvolgimento totale di noi stessi. E questo non succedeva da nessun'altra parte. Col tempo, corso dopo corso, ho visto la tua richiesta farsi sempre più esplicita e diretta: dovevamo essere studenti in quanto esseri viventi completi: non cervelli senza corpo, incompetenti a cui cedevi competenze, macchinari mnemonici privi di sentimento di cui riempire vuoti *files*. Tutto il contrario: noi grazie alla tua guida entravamo nello studio con tutti noi stessi.

Letteralmente.

Nell'affrontare una ricerca dovevamo esserci completamente, corpi/anime dedite allo studio. Solo così poteva essere avventura di ricerca che alla fine conduceva a scoperte sensazionali – affollate cioè di sensazioni vive e vivificanti. Conseguite per sempre, perché scolpite e intrufolate nelle carni e nelle energie vitali.

Credo fosse per questo motivo che quando si usciva dalla lezione, il mondo mi sembrava impoverito rispetto a un istante prima: perché in realtà il mondo fuori da quell'aula non mi chiedeva di essere così altrettanto me stesso. Non succedeva mai di essere chiamato a una presenza così totale come invece avveniva nelle ore di studio praticato con te. La proposta di conoscenza e coinvolgimento che la vita diffusamente propone, è molto meno intensa.

(Chi lo sa se anche altri studenti provavano la mia stessa sensazione).

E quindi, tornando alla tesi: che tesi sarebbe stata adeguata da dare con te, Giuliano Scabia?

Io ancora oggi non lo so. Sicuramente ho frainteso tutto o quasi, mi sono forse costruito tutto da solo un ennesimo pasticcio in cui arenarmi. Ma allora, in quel tempo, per come avevo vissuto e tutt'ora vivo l'esperienza di frequentare i tuoi corsi, l'unico coronamento che ancora mi viene in mente per quelle avventure sconvolgenti di studio e ricerca, per quella sete e gioia che ad ogni anno accademico andavi sempre ravvivando, penso che l'unica tesi all'altezza sarebbe stato il vivere di fronte alla commissione di laurea una metamorfosi: trasformare me stesso in un ramo che si prolunga nel mondo, allontanandosi dal tronco accademico che l'ha generato, cioè tu, ma rimanendo sempre collegato, alimentato dalla linfa del tuo saper generare radici profonde nei campi del sapere.

Però non te l'ho proposto perché non sarei stato in grado di riuscirci, e nemmeno saprei come fare per compiere il quotidiano miracolo della fotosintesi – la stanno ancora studiando a Trieste con il FERMI, il laser a elettroni liberi, te l'ho mai raccontato? E poi c'era anche il problema che avresti dovuto metamorfizzarti pure tu, e la cosa non rientrava nei tuoi compiti accademici, a occhio e croce

Se no, un'altra alternativa sarebbe potuta essere questa: deporre ai tuoi piedi un poema eroicomico pieno di personaggi e situazioni, scritto di mio pugno. E infatti se ricordi ho letto un anno una cosuccia che scritta da me voleva essere uno scimmiettamento gioioso di tue opere, una specie di tentativo di dimostrazione da apprendista artigiano al suo capomastro.

A volte ce l'avevi detto a lezione: nelle botteghe d'arte artigianale, l'apprendista quando arriva il momento – che ne so: ha imparato come si costruisce una sedia – prepara il suo capo-lavoro, cioè una sedia fatta da lui, e la sottopone all'esame del suo Mastro.

E se no? Forse mi dovevo far spuntare le ali e mettermi a volare – anche uno svolazzo da gallinaceo sarebbe stato un bel colpo di scena accademico, un eccellente modo per cercare di attestare i livelli di apprendimento conseguiti. Ma pur studiando e diffondendo i movimenti cinesi della gru, anche per le ali non c'è stato niente da fare.

Ma poi non mi sembrava che questo mio rovello ti riguardasse, non ti sfiorava nemmeno l'idea di chiedermi di dimostrarti qualcosa, avevi ben altri percorsi da fare. Per cui mi sono ingegnato: se proprio dovevo scrivere una cosa accademica sul raccontare, allora come rametto mi sono appena un poco allontanato da te, e sono andato dietro al narrare che fa la scienza con le sue credute teorie – narrazioni intrappolate tra reale empirico, immaginazione e quel formulare racconti che è il teorizzare. Sono andato benone con le narrazioni scientifiche, col loro sorgere e – a volte – sgretolarsi, Eco ha lodato la tesi. Ma, cosa che credo ti appaia ben chiara, se mai ho potuto muovere i passi in quella direzione, come un bambino che inizia a camminare dopo che gli hanno insegnato come si fa, lo devo a te: *ça va sans dire!* E ne ho le prove: è stato fondamentale in questo senso il corso cervantesco sul *Retablo de las maravillas* e, ancora prima, il seminario che mi facesti tenere sul dissonare il *Galileo* di Bertolt Brecht dal Galileo personaggio storico.

Caro Giuliano, non c'è una sola virgola di quella mia tesi che non debba agli anni di studio svolto con te, anche se sulla copertina non c'è il tuo nome.

Puoi dubitarne, ma è così. Del resto, che cosa hai scritto tu stesso pochissimo tempo fa a proposito di poesia e scienza?

Non sto dicendo che la poesia è sempre corpo voce in azione, ma che ogni tanto, in certi poeti, la signora impressionante si ricorda di se stessa, e Orfeo e Dioniso si rifanno vivi: e rivelano di nuovo che lei è rombo di tuono, corpo epico dentro la scienza e il lavoro umano, in cerca di dare e prendere senso.

L'hai scritto tu, nell'introduzione al *Canzoniere mio* che è stata pubblicata da «Doppiozero» con il titolo *Chi sia la poesia* il giorno 21 maggio del 2021. Anche queste sono parole tue.

Con interminabilmente viva gratitudine, tuo allievo devoto Gianfranco.

Elena Guerrini

**GIULIANO SCABIA L'IN-SOGNANTE.
IL TEATRO, IL PARADISO E IL BOSCO
NELL'AULA DELL'UNIVERSITÀ.
NON LEZIONI MA RIVOLUZIONI**

Vedevo il suo sorriso aperto sotto capelli di nuvola e occhi brillanti alla stazione di Bologna, 3 giorni alla settimana verso sera, sul binario 3, dove partivano i treni per Firenze.

Aveva sempre una valigetta marrone piccola piena di libri, una giacca in mano, indossava i pantaloni avana e una camicia o un maglione spesso di colore rosso.

Era il Professor Giuliano Scabia.

Anche lui pendolare come me, studentessa appassionata d'arte e di teatro, tra due città e due regioni.

Ero approdata nella dotta Bologna per frequentare il primo anno di quella Università che poi per anni sarebbe stato il mio universo: il Dams.

I primi dialoghi avvennero in treno, tra uno in ritardo e uno fermo per 32 minuti prima di entrare in stazione, normali discorsi tra pendolari sul binario 3.

Era un giorno di Marzo del mio primo anno da studentessa e pendolare quando capilai seduta di fronte a lui ed ebbi il coraggio di chiedere timidamente: «Mi scusi ma lei è un professore del Dams?».

Avevo sentito parlare dei suoi corsi come leggenda dagli studenti.

Lui mi rispose annuendo con il suo sorriso largo e lo sguardo curioso sotto gli occhiali.

Mi domandò poi scendendo dal treno come mai mi fossi iscritta proprio al Dams e che sogni avessi per la mia vita futura.

Risposi che non lo sapevo ancora ma avrei voluto scrivere e raccontare.

Un anno dopo ero seduta in cerchio con altre 20 anime giocanti sul palco della sala Fiorentini ad ascoltare le lezioni di Drammaturgia II del Professore.

Le lezioni duravano due ore e più nell'antica torre in una piccola piazzetta su Via Massimo D'Azeglio.

Non erano tipiche lezioni universitarie erano universi.

Ogni lezione era un suo condurci tra visioni e vocazioni, vie piene di poesia e strade bianche con poeti alberi, boschi con racconti e animali, cavalli e cavalieri, cieli aperti e nuvole, un vero e proprio incantesimo che ci portava ogni pomeriggio verso il paradiso.

Giuliano Scabia è stato l'insegnante che ha lasciato il segno mentre inseguivo il mio sogno.

È stata una fortuna e un dono avere negli anni di formazione un docente come lui che diceva e conduceva indicandoci la mappa, come in una via lattea di costellazioni, ma lasciando poi a noi la scelta del sentiero da prendere o della stella dove arrivare.

Mondi dionisiaci, racconti ed esperimenti, orizzonti, albe lattee e lingue strane, isole e colli, giardini e castelli, danze in cerchio e canti, metrica e musica, erano questi i viaggi che avvenivano tra le pareti e le tavole del palco tra il 1993 e il 1998.

Forse in quegli anni ci sembrava normale ciò che invece era il sublime.

Abitare con corpi, azioni e capriole di parole quell'aula che diventava ora foresta ora bosco con animali, ora pianura, ma sempre paradiso dove imparavamo il gran teatro della vita, dell'ascolto e della gratitudine. Giuliano Scabia professore e affabulatore, Dioniso.

Talvolta era severo e interrompeva il racconto perché qualcuno di noi distraendosi aveva spezzato l'incanto. Poi con il suo sorriso aperto tornava a raccontare e a creare entusiasmi.

Noi eravamo alberelli piegati dai venti, ma ci diceva il Professore che saremmo poi diventati con l'esperienza grandi e forti come querce alla cui ombra si sarebbero seduti gli eroi a riposare o i raccontatori a narrare.

Il Professore e Poeta ci ascoltava sempre, sia in aula che fuori, era interessato davvero alle nostre vite e ai nostri percorsi artistici ma prima di tutto interiori. Arte sovrana dell'ascolto e capacità di consiglio.

Un giorno mi chiese di raccontare del mio nonno e della Maremma, terra da cui provenivo, dei briganti e dei contadini, dei boschi e degli orti e dalle mie radici: generai un piccolo racconto che poi col tempo sarebbe cresciuto e avrebbe messo le ali.

Mi chiamava "la Maremmana".

È stato un dono l'aver incontrato a 20 anni un maestro che cura, ascolta, crede e incoraggia, qualunque sia il tuo percorso creativo.

Giuliano è stato per me e per molti di noi come un terzo genitore.

Non ci ha solo insegnato a recitare ma a essere e immaginare e concentrarci per trovare l'essenziale.

Non ci ha solo insegnato a scrivere ma a osservare e far diventare parola e poesia la fantastica visione. Non erano solo lezioni le sue, ma vere e proprie rivoluzioni.

I suoi esami erano simposi, cerchi magici di noi studenti che seduti o in movimento assistevamo al miracolo dell'immaginazione che diventava parola, forma e scrittura.

Esami che non erano solo dare un voto ma soprattutto dare ascolto, sorriso, incoraggiamento.

Ricordo lezioni luminose, costellazioni di poesia, perfette azioni di bellezza su quelle tavole di legno che erano per noi una zattera nel mare magnum del teatro dove imparavamo a nuotare. Quello che veniva fatto sul palco non era solo spettacolo, ma vita, parole e azioni che prendevano la scena e scena che prendeva la vita e sconvolgeva ogni certezza che credevamo di avere sul teatro e sulla poesia.

Ogni volta che mi toglievo le scarpe per salire su quel palco era stupore e tremore. Meraviglia e gratitudine.

Il corso di Drammaturgia II del professor Giuliano Scabia era una comunità della parola vagante, che si osserva, si ascolta, si pensa, sotto la guida di un maestro ascoltatore e dialogante.

La sala Fiorentini diventava casa e paradiso terrestre.

Avrei voluto restare lì per sempre. Però alle 19:30 arrivava il custode con le chiavi a spegnere le luci e a chiudere il portone marrone di quell'angolo di paradiso.

Il mio privilegio di pendolare era però il poter continuare ad ascoltarlo ancora e a fargli domande nel cammino su via Indipendenza verso la stazione e talvolta in treno, quando avevo la fortuna di trovare posto vicino a lui. Una volta, ascoltando il parlare nella carrozza dove eravamo, mi fece notare che ogni persona delle quattro sedute accanto e di fronte a noi parlava con un dialetto diverso. Il professore ci diceva che la lezione non era solo il corso di drammaturgia, un corso è “correre, correre insieme”, ma iniziava in treno o per strada andando all'università dove si doveva osservare e lasciarsi condurre da ciò che si incontrava, osservare e ascoltare. Quella era la drammaturgia vera.

Questo era teatro e poesia, osservare e ascoltare con curiosità, e trasformare con creatività.

Creare mondi in cielo e in terra.

Grata e orgogliosa di averlo avuto come maestro di sogni.

In-sognante.

Il 22 Maggio del 2021 dal treno verso Firenze ho guardato il cielo.

C'era lui.

L'angelo con i capelli di nuvola che sorridendo ancora ci indica la via per il paradiso che possiamo trovare sulla terra e ovunque.

Francesca Gasparini

L'AGITATORE DI SOGNI⁶

È meraviglioso stare all'università a fare ricerca insieme agli studenti. [...] Per me i corsi (correre, correre insieme) sono avventure di ricerca. Chi segue i corsi, se entusiasta e attrezzato, diventa collaboratore indispensabile – importante più di quanto lui immagina. In questi anni di apprendistato al Dams (chi insegna è sempre, secondo me, in fase di apprendistato) ho capito sempre più che la trasmissione di conoscenza è l'atto più alto e umile praticato dagli uomini, in ogni campo. *Parlo della pedagogia che mette sete e gioia di conoscere, atto creativo di vita nuova.* L'università (la scuola) può essere il luogo-giardino dove insieme – studiando, creando, faticando – si inventa il futuro [...].

Giuliano Scabia, *Appunti per una lode della pedagogia*⁷

⁶ «Apparire e sparire, arrivare improvvisi, agitare i sogni» dice Scabia nella *Lettera a Dorothea*, in G. Scabia, *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*, Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 14.

⁷ Inedito, citato in apertura della brochure di presentazione del progetto dedicato a Giuliano Scabia dal Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna nel novembre 2005: *Nel teatro di Giuliano Scabia. Trent'anni di apprendistato*, a cura di F. Gasparini.

1. Il segreto dell'eterna giovinezza

È il primo marzo del 1994. Vado alla prima lezione del corso di Drammaturgia II di Giuliano Scabia. Il professore ci dice che lì alla Soffitta non abbiamo uno spazio dove poter lavorare, che dobbiamo andare alla ricerca di un nuovo spazio.

E con il suo passo agile e i suoi capelli bianchi ci conduce per i vicoli di Bologna fino a un luogo che chiama “gli infettivi”. Doveva aver a che fare con la facoltà di Medicina. Dicono che fosse un teatro anatomico. Ma la porta è chiusa con un catenaccio e il professore non ha la chiave. Sale i pochi gradini di fronte alla porta e comincia un lungo discorso magico, ipnotico, che ci tiene incollati lì per quasi un’ora con la testa in su e la bocca spalancata. Dice: «Siamo su una soglia. Una soglia che non possiamo oltrepassare. La soglia è tutto. Comprendere il senso della soglia è comprendere la vita».

Poi conclude il discorso così: «Se mi volete seguire in questa avventura alla scoperta della soglia alla fine vi svelerò il segreto dell'eterna giovinezza»⁸.

Non posso non seguirti, caro professore, anche se ti ho appena conosciuto. E ti seguirò.

2. Brekekekex koax koax

Corso di Drammaturgia del Rinomato Dams dell'Università di Bologna – 1998-1999

Dioniso di pancia e culo travestito da Ercole cerca di vincere il brekekekex koax koax delle sue sacerdotesse rane che pur lodandolo non lo riconoscono. Eh!

Ultime tre lezioni, messe in acqua da Dioniso, Biondo, Caronte, rane, studentesse, studenti, Aristofane, Euripide, e altre bestie guidate dubbiosamente da Giuliano Scabia (vv. 180-268 delle *Rane* di Aristofane).

Lunedì 31 maggio, ore 17-19 terzultima lezione (verrà Dioniso fra Caronti re-matori e rane?)

Martedì 1 giugno, ore 15-17, penultima lezione (le tremanti pete)

Mercoledì 2 giugno ore 15-17, ultima lezione (che sia il koax il *logos* di dio?)

Chi vuol venire venga⁹.

Sono al mio quinto corso di Drammaturgia II con Giuliano Scabia. Quest'anno anch'io ho tenuto un mio laboratorio sui *Drammi per danzatori* di W. B. Yeats, oggetto

⁸ Riguardo al tema vibrante della *soglia*, tanto caro a Giuliano Scabia, cfr. *Ci sono soglie lievissime*, in G. Scabia, *Bestie in corpo*, Quaderno di Drammaturgia, 2001: «Ci sono soglie lievissime e si è di là: / per un colpo di vento, o di Alice: / diventare altro: / gioia ma anche pericolo: / facciamo che io ero: / difficili ritornare».

⁹ Volantino di invito alle lezioni aperte al pubblico del corso Brekekekex koax koax. Dioniso di pancia e culo, avvicinamento a Dioniso, fase quarta, in *Brekekekex koax koax. Dioniso di pancia e culo*, coi saggi *Il teatro qualche volta è delle rane* di F. Gasparini e *Gli animali del ci-gong* di G. Anzini, Quaderno di Drammaturgia, 1999.

della mia tesi di laurea. Ormai so che cosa significa essere dentro quella travolgente avventura, sempre imprevedibile e misterica e ironica, insieme a quel professore con i capelli bianchi e il viso da ragazzo, quel poeta visionario e radicato a terra che considero il mio secondo babbo. Eppure ogni volta mi stupisco. Come ora, mentre sono seduta davanti a lui in Via Valdonica e leggo il volantino che ha scritto per presentare le lezioni di fine corso aperte al pubblico.

Mi stupisco della leggerezza, del candore, della profondità, della gioia pura e travolgente di essere e guardare sprigionati da tutto ciò che fa e scrive. Di come tutto in lui sia fuori dagli schemi, non convenzionale, spiazzante e sempre sempre nutritivo. Non posso non sorridere all'immagine che le scoregge del Dioniso aristofaneo o il gracchiare *bollicin-gorgogliante* delle rane siano la voce di dio. Un'immagine che è un domandare. Questo l'insegnamento del mio maestro: interrogare e interrogarsi per andare lontano.

3. La lingua è il *logos* di Dio

Vagare/invaghirsi andare in cerca
Amare e farsi amare
Indagare la lingua (la lingua è il *logos* di dio)
Il *logos* va interrogato
E il teatro lo interroga
LOGOS: l'infinito legarsi di tutto nelle apparizioni (ecco il teatro)¹⁰

Affianco il professore nel lavoro del suo penultimo corso universitario prima di andare in pensione. È dedicato al suo testo teatrale *L'insurrezione dei semi*¹¹. Cosa faremo? Sono curiosa. È il primo giorno di corso e lui accoglie gli studenti così: parlando loro del *logos* di dio. Alcuni hanno facce dubbiose, sorridono, altri sono seri e con le bocche semiaperte come di fronte a una rivelazione. Proprio come me quel primo giorno di corso del marzo del 1994. So già cosa succederà: lui li travolgerà (almeno tutti quelli il cui spirito sarà in grado di accogliere la vastità delle piccole cose, dell'infinitesimale e dell'invisibile). Lui, l'“agitatore di sogni”.

Rifletto e scrivo mentre il lavoro sul testo procede nella sala dell'ex-macello. Il lavoro con gli studenti sulla recitazione porta ad un *affioramento* (come qualcosa che trattenuto sul fondo di un lago ad un tratto torna placidamente a galla). Un affioramento della *persona*. Il lavoro/incisione millimetrica sul modo di leggere un verso o una battuta ha come fine non tanto il raggiungimento di una precisione/efficacia dell'effetto/espressione teatrale (anche di questo spesso), ma proprio una rivelazione di ciò che è nella *persona* attraverso le parole o le azioni di un testo. E questo spirito della persona che affiora non è la libera manifestazione di una creatività incontrollata ma una costruzione attenta e difficile (spesso dolorosa): è una nascita.

Penso a quante magnifiche domande ha posto a se stesso e a noi studenti da quando ha iniziato a insegnare al Dams nel 1971. Domande che hanno aperto mondi e

¹⁰ Appunti personali dell'autrice.

¹¹ G. Scabia, *L'insurrezione dei semi*, Milano, Ubilibri, 2000.

squadrernato i saperi tradizionali e le conoscenze sedimentate: su cosa sia poesia, su cosa sia teatro, su cosa sia recitare, leggere un testo, su cosa sia il pensiero, su cosa siamo noi e il nostro compito nel mondo.

Così quest'anno voglio provare a raccogliere tutte queste domande, queste dolci provocazioni e suggestioni e criptiche indicazioni, tutti questi semi gettati in giovani menti in attesa che germoglino...

Alcune di queste frasi sono certa che mi accompagneranno per tutta la vita: per guardare per fare per sognare per agire.

Qualsiasi cosa si faccia, può essere un viaggio di scoperta. Allora ci si diverte. Ma bisogna cambiare prospettiva. Divergere. Così tutto è sempre nuovo.

Ci sono tanti tipi di resurrezione – dice l'angelo. Non occorre morire per risorgere.

Sono rinato dal male stare (depressione, malattia...) al bene stare

Il teatro è ogni volta una resurrezione

I personaggi sono morti che noi facciamo risorgere

I nostri morti in noi, nel nostro ricordo, rivivono, rinascono. Così i morti non sono più pesi che ci tirano verso il dolore, ma semi che vogliono il nostro bene e ci donano gioia.

Tutti i nostri corpi come prati della resurrezione; siamo una cosa potente da cui possono nascere tutte le visioni.

In Italia non si sa leggere la poesia. Non si sa che bisogna metterla in musica, cioè farla suonare con la sua propria musica. La si uccide con le note e la parafrasi. La si fa diventare una cosa che fa venire il mal di testa. Mentre la poesia lo fa passare il mal di testa!

Ogni testo ha un solo viaggio e molti viaggi. Il solo viaggio è quello della sua matematica interna, profonda. Ma poi in quanti innumerevoli modi lo si può percorrere!

Stiamo cercando l'intreccio del corpo collettivo. Non bisogna mai uscire da quello che si sta facendo. Quando si esce dalla forma è subito evidente e si muore.

Tutto il corpo è suonato dalla poesia.

La scrittura è un lavoro dell'inconscio sulla carta. Che si specchia lì.

Questo su cui lavoriamo che cos'è? È è uno spettacolo? Non è uno spettacolo ma una lettura collettiva del testo.

Osservare e decifrare, aspettare che il motivo osservato mostri le sue strutture: *accorgersi*.

Tutto il gioco di questo testo – e del teatro e della vita – è la *soglia*, il di qua e il di là. Il teatro è una *soglia*. Noi sempre viviamo la *soglia*¹².

¹² G. Scabia, *L'Insurrezione dei semi*, a cura di F. Gasparini, fotografie di M. Conca, Quaderno di Drammaturgia, 2004.

Faccio vedere al professore i miei appunti e come tante altre volte lui mi dice: «Il tuo sguardo è prezioso. Se tu non guardassi le cose sarebbero diverse. Lo sguardo. Guardare, osservare è un agire sul mondo».

Teatrino Giullare

GERMOGLIO

Giuliano Scabia ci raccontava sempre che il compito principale di un insegnante non è trasmettere conoscenze ma cercare in ogni studente dove si nasconda l'interuttore ed aiutarlo ad accenderlo.

Nel nostro caso ci ha subito aiutato ad accenderlo.

Ecco un ricordo scelto tra i tanti. Il primo e il più importante perché segna un inizio. È il principio della strada che avremmo percorso.

Nel 1995 stavamo frequentando il corso di Drammaturgia tenuto da Giuliano e proprio in quelle settimane avevamo deciso di fondare una compagnia e di preparare uno spettacolo.

Lui l'aveva saputo e ci chiese di presentare il nostro lavoro in sede d'esame. E così il nostro debutto assoluto è avvenuto sul palcoscenico universitario del Teatro La Soffitta in via D'Azeglio.

Lo spettacolo era *Alceste*, tragicommedia con burattini per un pubblico adulto. Giuliano stesso aveva voluto preparare la locandina, un foglio scritto a mano con un pennarello verde che invitava docenti e studenti ad assistere numerosi.

Abbiamo montato un teatrino che ricordava un tempio greco con frontone e colonne in compensato bianco. Lo spettacolo era ingenuo, divertente, con satira sulla politica e sull'università. Studenti e professore ridevano tanto. (Sul palco erano sistemate le sedie per gli studenti che uno ad uno leggevano la propria tesina e discutevano insieme).

Al termine Giuliano ci prese in un angolo del palco e ci disse: «voi dovete fare questo mestiere!».

E così iniziammo.

Il giorno dopo lo incontrammo in corridoio e ci ingaggiò per presentare lo spettacolo alla festa di laurea del figlio nella sua casa in campagna, fuori Firenze. L'idea ci divertiva, stupiva, entusiasmava.

Arrivammo una sera d'estate. Un posto d'incanto. Un pubblico di familiari, parenti, amici stretti e studenti. La sua bimba piccola vestita di bianco. Agli amici del figlio abbiamo chiesto alcune notizie sui professori più temuti del loro corso di laurea in ingegneria in modo da inserire il nome nelle battute burattinesche. Il teatrino era allestito sotto un portico, il pubblico seduto su due file. Una serata sublime. Avevamo 21 anni. Era il nostro primo ingaggio. Al termine Giuliano ci invitò, nell'ilarità generale, a passare con il cappello tra gli invitati – perché è così che si usa – diceva.

Da allora diversi e continui incontri. Ormai laureati siamo stati ancora ospiti delle sue lezioni presentando in anteprima agli studenti i nostri lavori. Abbiamo cercato i suoi consigli, ci siamo confrontati sul teatro, sul mestiere, su Arlecchino, sulla scrittura.

È venuto a trovarci a casa con il suo cavallo, ed è così che lo ricordiamo, sorridente con cavallo e mantello e la sua capacità sorprendente di raccontarci che l'infinito non è altrove ma è qui e ora.

Laura Budriesi

ABBIAMO FATTO IL PARADISO IN UN'AULA DELL'UNIVERSITÀ

Dov'è il teatro – si chiedeva Giuliano Scabia: forse *nello spazio degli scontri*, ma anche *al limite del bosco*, con i cinghiali, vagante.

Il teatro è un cavallo azzurro che desidera vivere, brucare, che rompe le quinte del teatro della follia. Il teatro sono i matti che salvano il cavallo Marco, per davvero. E mi sembra che non siano poi così matti, i matti. Ma che i matti, in realtà, siano quelli che volevano mandare il vecchio Marco al macello, lui che ha tirato tutta la vita il carretto della biancheria.

Ai testi di Giuliano Scabia piace correre – lui dice che un testo è come un cavallo, se è sano gli piace correre – la poesia stessa è un cavallo che corre e respira. A Giuliano piacciono anche i cavalieri, tornano spesso nei suoi testi, cavallo e cavaliere. Ricordo che quando provavamo la scena di cavallo e cavaliere ne *L'Insurrezione dei semi*¹³, il professore ci stimolava a gustarci quel caracollare, tenendoci stretti al collo del nostro cavallo: diventare cavallo e cavaliere, darci battaglia e danzare: «la carica dei cavalieri è anche la musica. I due squadroni si avvicinano con la musica. Il momento del guardarsi è importante. Sono cavalli. È l'intensità di ognuno che fa l'intensità di tutti. È battaglia».

«Provate tutti a diventare...» ci diceva soavemente. «Come mai uno stormo di uccelli o un brano di pesci non sbaglia mai? Provate a fare un esercizio di intelligenza collettiva, provate a sentirvi insieme, forse così potrete arrivare a sentire anche le piante, gli animali».

Scabia nel Quaderno di Drammaturgia del 2003-2004 annotava:

Volevo vedere cosa succede a un testo scritto per sei attori quando gli attori diventano quasi cento. Metamorfosi dello spazio, che si incorpora. Il testo diventava piano piano tutti i corpi, il corpo potente formato dalla forza/intelligenza di tutti. Come quando stormi di uccelli vanno insieme e di colpo svoltano – o

¹³ G. Scabia, *L'Insurrezione dei semi*, Milano, Ubulibri, 2000.

i branchi di pesci. Non forma pre-fissata (balletto-regia) ma intelligenza collettiva dell'atto che deve avvenire. Creare la consonanza – sintonizzarsi. Il testo costituito dalla sintonia. Piano piano l'intesa armonica della sintonia diventa gioia. Entrare nella gioia – ecco il corso. Il ballare la gioia, cercando la forma. La forma è un atto instabile, raggiunto per grazia di ascolti reciproci. Così, piano piano, tutti sono diventati i semi, e sono diventati l'insurrezione¹⁴.

Eravamo sui Prati della Resurrezione – quell'anno, nel 2004 – e ricordo che noi studenti, tantissimi, un centinaio, eravamo erba e rose su quei prati e le rose ridevano, erano vive. Eravamo noi le rose. La voce dolcissima di Giuliano guidava il passaggio, l'erba diventava le rose, le rose diventavano stelle. Il vento accompagnava il nostro mutare. I piedi dei cavalieri svegliavano la luce e non era più notte. Nei momenti gioiosi, in cui riuscivamo a sentirci insieme, Giuliano diceva: «vedete che si può raggiungere questo stato, vedete che anche oggi abbiamo fatto il Paradiso terrestre in un'aula universitaria».

Nel grande cerchio narrativo il viaggio che il nostro Maestro ci invitava a intraprendere era un vagare, un invaghirsi, cioè un andare in cerca, un farsi visitare, una trance controllata. Il coro era anche foresta in cui perdersi, un corpo collettivo che respira. E il testo poteva così rivelarsi. Fare teatro era questo cercare insieme.

Iniziamo con Pablo, uno studente cileno, e per la prima volta sperimentai il *Saluto al Sole*. Pablo ci diceva di guardare dritto a noi, lontano.

Poi entravamo nei prati, superavamo la porta del tempo: «su questi prati è possibile fare tutto – farlo e immaginarlo – come quando giocavamo una volta?»¹⁵.

Nel prato delle apparizioni ho sempre amato moltissimo il “cane nero dolcissimo” che chiama la stella polare e le spiega cosa sia un cane: «vuol dire – quattro zampe, testa, denti, bocca, annusare e coda»¹⁶. In quel momento noi tutti eravamo la notte. Il cane nero è mosso dall'amore, degli uomini, invece, dice che sono sempre stati grandi mangiatori di bestie.

Il cane nero dolcissimo (forse la sua cagnona Athena) mi ricorda un passaggio che trovai nel “viaggio” di *Tre volte cinghiali al limite del bosco*, un cammino di chi mi aveva preceduto: «anche i cani e i cacciatori hanno una parte buona e una cattiva. La caccia può scatenarsi in ogni momento. Bisogna trovare il segreto perché non rinasca in noi il piacere di scatenarla»¹⁷. La caccia mi ha sempre turbato. E ricordo che conobbi uno studente, di cui ora non so più il nome, che partecipava con me al laboratorio di Drammaturgia II, a cui chiesi di scrivere un breve testo per alcuni di noi, per giocare, e lui scrisse della lepre e del cacciatore. Di come il cacciatore guardasse la

¹⁴ G. Scabia, Quaderno di Drammaturgia, 2003-2004. Si rimanda alla recente pubblicazione (alla quale hanno collaborato gli allievi Francesca Gasparini e Gianfranco Anzini), G. Scabia, *Scala e sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, Firenze, La Casa Usher, 2021, in cui l'Autore raccoglie le trame, i percorsi, le suggestioni e le azioni germinate dai suoi corsi di Drammaturgia II al Dams di Bologna dal 1971, quando arrivò su invito di Luigi Squarzina, al 2005.

¹⁵ Scabia, *L'Insurrezione dei semi*, cit., p. 16.

¹⁶ Ivi, p. 20.

¹⁷ G. Scabia, Quaderno di Drammaturgia, 1984-1985.

lepre, immobile, su un prato e non riuscisse a spararle, come se si innamorasse della lepre. Come l'arco teso di Arcade che sta per scoccare una freccia sull'orsa, Callisto, sua madre. Ma quel delitto non può compiersi e diventano stelle, vicine.

Scabia tante volte ha portato la sua poesia nei boschi, i camminanti non dovevano essere troppi perché altrimenti la parola non sarebbe arrivata e il bosco si sarebbe inquietato, così diceva. Lui sicuramente piante e animali li sentiva e loro sentivano lui, una volta mentre raccontava dei suoi cinghiali al limite del bosco, e di come i cinghiali sanno rendersi invisibili per sopravvivere alla ferocia degli uomini cacciatori, nella macchia, ci disse che a venti metri da lui un cinghiale era rimasto, a lungo, immobile.

Albero e serpente sono già il Paradiso terrestre. Nella nostra insurrezione di semi, quell'anno, formavamo un grande albero gioioso, l'albero della vita, a cui si attorcigliava il serpente ingannatore – eternamente dura il loro duello – ma c'è anche amore, il serpente ama attorcigliarsi in mezzo ai rami e dondolarsi e all'albero piace tanto quando il serpente si dondola tra i suoi rami. Colpa degli uomini, che di bestie non capiscono nulla, che hanno scritto male del serpente e del drago, proprio un abbaglio, scrive Scabia. Io mi trovavo sulla cima dell'albero della vita, ero un germoglio fresco e giovane e mi godevo da lassù un refolo di venticello.

Sui Prati della Resurrezione tutti noi passavamo in molti corpi, di animali, piante, di cavalieri, fino a Dio stesso, un dio pugilatore. «Un dio che è in ogni cosa che appare», diceva Scabia. Si risvegliavano in noi gli animali del giardino dell'Eden, dell'Arca di Noé, delle grotte di Altamira, gli animali che sono *in noi* in un qualche modo. E credo che quel mistero il poeta Giuliano l'abbia capito. E che le bestie siano sensibili ai poeti camminanti. E che Scabia ami molto le bestie della sua poesia.

Poi lessi Hillman, tra le letture che il professore ci consigliava, letture per la vita, diceva, non per un miserabile esame, lessi degli *animali del sogno* e vi trovai parole guida:

perché venite a noi, proprio a noi, che abbiamo trascorso gli ultimi due secoli a sterminarvi regolarmente, a un ritmo sempre più rapido, senza pietà, specie per specie, in ogni parte del mondo? [...] Se c'è un'Anima del Mondo e noi ne facciamo parte, allora ciò che accade nell'anima esterna accade anche a noi. L'estinzione degli animali, come quella delle piante, è una sofferenza insita nel mondo. Noi siamo parte dell'anima mundi e intimamente soffriamo della sofferenza che vi si sta producendo¹⁸.

Scabia scrive: «se c'è una foresta interna, rigogliosa, viva che nasce e rinasce continuamente, siamo in grado come specie umana di tenere in vita la foresta che sta fuori? [...] siamo in grado di accettare l'umile lentezza di un bruco, di un'erba, la grandiosa lentezza della natura?»¹⁹.

Abbiamo viaggiato in questa *Arca*, dentro il testo, dentro *L'Insurrezione dei semi* e Scabia, in fondo all'aula, con un sorriso dolcissimo che solo in lui ho trovato, ci incitava a *trasferirci* in quegli animali, nell'albero, nei maiali innamorati.

¹⁸J. Hillman, *Presenze animali*, Milano, Adelphi, 2016, p. 11 (*Animal Presence*, Spring Publications, Putman, Conn., 2012).

¹⁹F. Marchiori (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 61.

Io ero il maiale femmina e avevo due compagni maschi – ricordo che Scabia rise e disse: «ah voi tre siete Jules e Jim!»: abbiamo fatto quella che il professore chiamava scherzosamente «una meditazione culo a culo». I maiali innamorati interrogano Dio e domandano perché al loro nome sia associata una bestemmia e «perché gli uomini – per dire che una cosa è brutta – dicono “che porcata”»²⁰. Noi (non) siamo, dicono, solo carne da «ingrassare/morire/insaccare/affettare»²¹.

Alla fine del loro canto amoroso il maiale maschio incita la femmina così: «corri – mia porca – che l'umanità guai se ci vede in libertà»²².

Così i porci per prati e foreste cercheranno ghiande, correranno verso tane di letame, libertà avuta in sorte per amore.

*L'amor che move il sole e l'altre stelle*²³: un cosmo d'amore quello che Giuliano Scabia disegnò per noi. Con il teatro si possono creare situazioni di Paradiso, e l'uomo selvatico, il gorilla, può tornare nel bosco, libero e liberato.

Gianfranco Anzini che ti ha amato e seguito sempre mi ha detto, poco dopo la tua morte, Giuliano, di cercare nelle tue *Lettere a un lupo* il segreto di come ritrovarti: «dove sei? Se non apparirai non ti scriverò altre lettere. Basta che tu (io) rilegga quelle che abbiamo scritto da capo e da capo, e là sempre ti ritroverò, e mi ritroverai»²⁴.

²⁰ Scabia, *L'Insurrezione dei semi*, cit., p. 36.

²¹ *Ibid.*

²² *Ivi*, p. 37.

²³ Dante Alighieri, *Paradiso*, XXXIII, v. 145.

²⁴ G. Scabia, *Lettere a un lupo. Con Nuove lettere*, Bellinzona (Svizzera), Casagrande, 2001, p. 24.

PER GIGI DALL'AGLIO (1943-2020)

a cura di Roberta Gandolfi

Roberta Gandolfi

NOZZE D'ORO CON IL TEATRO: GIGI DALL'AGLIO E UNA DIVERSA MEMORIA DELLA SCENA ITALIANA

Il 5 dicembre 2020 è morto per Covid il regista Gigi Dall'Aglio. La cultura teatrale italiana gli riconosce la memorabile regia de *L'Istruttoria* di Peter Weiss, uno degli spettacoli più longevi delle scene italiane contemporanee: in repertorio al Teatro Due di Parma senza interruzioni dal 1984, anno della sua creazione, ripreso ritualmente ogni anno, *L'Istruttoria* è radice identitaria del teatro parmense, riflettendone la vocazione verso un teatro di coscienza civile, orientato verso la drammaturgia contemporanea¹.

Gli operatori dello spettacolo, le attrici e gli attori di almeno due generazioni che in gran numero hanno lavorato con Gigi Dall'Aglio o sono stati suoi allievi, gli riconoscono molto di più. Prima di tutto un costante esercizio pedagogico, esercitato in diversi contesti di formazione e di avviamento al mestiere, che non è mai stato direzionato soltanto verso una solida formazione d'attore, ma che Dall'Aglio ha investito piuttosto in una "forma mentis" da trasmettere alle nuove generazioni: l'idea che sia possibile progettare teatro in équipe, lavorando cooperativamente, in ensemble. Un concetto che egli ha declinato in maniera articolata, e che si ritroverà sia nelle memorie inedite che qui presentiamo, sia nel volume edito postumo e fresco di stampa, *Il teatro dall'interno della sua pupilla*: si vedano i suoi *Prolegomeni per una modalità di regia collettiva e per regie d'équipe*, indirizzati, non a caso, «ai gruppi che vogliono rafforzarsi intorno a un'idea di teatro», «ai gruppi che vogliono esplorare il teatro non soltanto attraverso spericolati esercizi di stile, ma nella sua globalità politica, estetica, sociale, economica, rituale»². Tali percorsi pedagogici non si sono radicati soltanto nei suoi corsi al Teatro Due ma hanno nutrito a più riprese esperienze di teatro allo stato nascente, che hanno poi messo solide radici: fra le altre, in Emilia, tra Parma e Reggio, i primi passi del Teatro delle Briciole, di cui Gigi Dall'Aglio negli anni Settanta fu primo regista; a Milano l'associazione teatrale Atir/Teatro Ringhiera, fondata nel 1996 da sette giovani neo-diplomati della Paolo Grassi che avevano avuto Gigi Dall'Aglio come docente; a Venezia, Venice Open Stage, festival internazionale del teatro delle università e delle accademie, giunto questa estate alla sua nona edizione, e nato in co-progettazione con gli studenti dei lunghi laboratori che il regista teneva con passione e entusiasmo allo IUAV di Venezia per il corso di laurea specialistica in Scienze e Tecniche del Teatro. Agli studenti veneziani insegnava, come mi ha raccontato più volte, a prendere in mano in toto e cooperativamente la progettualità teatrale e il senso del proprio fare teatro, dal confronto

¹ Cfr. il mio *Un'Istruttoria lunga più di 30 anni: Olocausto, performance, memoria al Teatro Due di Parma*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

² G. Dall'Aglio, *Il teatro dall'interno della sua pupilla*, Parma, Nuova editrice Berti, 2021, p. 252.

con la drammaturgia all'ideare la scena al lavoro d'attore, dal progettare i modi e i contesti di relazione con il pubblico e con il territorio al curare l'organizzazione e le economie del progetto. Anche con i nostri studenti di Parma, ogni volta che accettava, con generosità, il mio invito a lezione, attingeva alla maieutica tutta particolare dell'insegnante e uomo di teatro che unisce alla sapienza artigianale del mestiere (attorico, drammaturgico e registico), una forte vocazione intellettuale e tensione morale, che interrogano inquieti e mai pacificati la funzione sociale dell'arte della scena, per porla ad oggetto di interrogazione comune.

Le donne e gli uomini di teatro che l'hanno incontrato ricordano poi sicuramente quel suo modo inconfondibile di giocare col teatro, da attore e da regista, in maniera seria e profondamente curiosa, con tutta la fede possibile, con un tocco di ironia sempre presente. Anticipo qui, dalle pagine autobiografiche che seguono, la sua riflessione finale, per accostarla ad una frase di Peter Brook e sottolinearne l'analogia postura.

Gigi Dall'Aglio:

Per giocare con i miti, che sono la sostanza del teatro, devi dare materia ai miti; poi devi essere abile per far vedere, mentre fai uno spettacolo, che il mito a cui ti affidi è una materia ludica dentro cui puoi perderti, come un bambino che gioca alla guerra e si perde nel gioco.
Il bambino al gioco ci crede pienamente, perché se non ci crede, a cosa si gioca?

Peter Brook:

Non ho mai creduto in un'unica verità, né in quella mia né in quella degli altri: sono convinto che tutte le scuole, tutte le teorie possono essere utili in un dato luogo e in una data epoca; ma ho scoperto che è possibile vivere solo se si ha un'ardente e assoluta identificazione con un punto di vista. [...] Se vogliamo che un punto di vista sia di qualche aiuto, bisogna dedicarsi con tutte le nostre forze, difenderlo fino alla morte. Nello stesso tempo però una voce interiore ti sussurra "Non prenderti troppo sul serio. Tienti forte e lasciati andare con dolcezza"⁴.

Queste due riflessioni si fanno eco l'un l'altra, e nel concreto del lavoro teatrale rimandano a una simile postura. L'atteggiamento ludico è un atteggiamento sperimentale, che ha portato questi registi a non identificarsi in un'unica fede (un'unica cifra stilistica o drammaturgica) bensì a praticare e prediligere strade eclettiche di esplorazione della cultura teatrale, con riverenza e irriverenza insieme, sapendo che l'arte del teatro si riconfigura ogni volta proprio nel gioco con la propria materia – i corpi, i testi, le lingue, i contesti, i pubblici – riattivandola a metro e misura di comunità sempre diverse.

³R. Gandolfi e G.M. Rusciano (a cura di), *Gigi Dall'Aglio si racconta*, p. XX.

⁴P. Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1990, retro di copertina.

Così Dall'Aglio e la Compagnia del Collettivo hanno giocato, negli anni Settanta e Ottanta, con Eduardo e con Fo, con Shakespeare e con Büchner, riattivandoli con intelligente ironia all'altezza della propria coscienza civile, delle urgenze morali ed artistiche che avvertivano, per proporli ai non pubblici del decentramento teatrale e poi ai pubblici dei teatri urbani. Così il regista parmense ha giocato con le sceneggiature cinematografiche di Pasolini nei contesti più diversi (lo si leggerà nelle prossime pagine), alleandosi con Ninetto Davoli, scommettendo sulla risonanza delle tematiche pasoliniane anche in un paese molto lontano come il Brasile. Così, ancora, Dall'Aglio ha tessuto il filo del gioco tragico con la memoria dell'Olocausto, rivedendolo, dopo 30 anni da *L'Istruttoria* di Peter Weiss, attraverso il prisma colto e complesso di *Himmelweg*, intrigante testo post-drammatico di Juan Mayorga dedicato al dilemma storico di Terenzin. Oggi è proprio il drammaturgo spagnolo, con cui il regista parmense aveva stabilito negli ultimi anni un intenso confronto creativo, a firmare *Silenzio e clamore di Gigi Dall'Aglio*, pregnante ed azzecato ritratto dell'uomo di teatro che apre, a mo' di introduzione, il volume pubblicato postumo.

Rovesciando un'altra celebre definizione di Peter Brook, mi pare possibile suggerire che Gigi Dall'Aglio ha sempre usato "il teatro come apriscatole"⁵, intendendolo come il dispositivo migliore e la pratica artistica e ludica a lui più congeniale per interrogare collettivamente, in attitudine riflessiva e sperimentale, l'umanità e le forme del comportamento umano. Questa postura ha avuto alcuni mentori, da lui sempre riconosciuti: Pasolini e Brecht prima di tutti.

Coltivando tale postura ludica ed eclettica Gigi Dall'Aglio aveva rinunciato, come regista, a quella "riconoscibilità" e a quella firma d'autore che pare indispensabile a imporsi nelle vetrine del mercato teatrale e a pretendere la notorietà. Intellettuale schivo, non mirava ai grandi festival (ma alla Biennale di Venezia arrivarono due suoi spettacoli, entrambi pasoliniani ed entrambi, come lui direbbe, d'équipe: nel 1976 *Uccellacci e uccellini* per la regia di Bogdan Jerkovic, cui Dall'Aglio prese parte come attore e aiuto-regista, nel 1995 *Historie du Soldat*, co-regia di Dall'Aglio, Martone e Barberio Corsetti, adattamento da una sceneggiatura di Citti, Pasolini e Paradisi). Fu soddisfatto quando L'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro gli conferì il premio della critica: era il 2014, aveva da poco superato i 70 anni, e lo considerò finalmente un riconoscimento alle sue "nozze d'oro con il teatro", come racconta nelle pagine che seguono.

La sua traiettoria artistica è sicuramente emblematica, va ricondotta all'effervescenza, alla creatività, alle istanze politiche e morali delle generazioni che hanno riscritto la geografia del teatro italiano ed europeo dagli anni Sessanta in avanti. Eppure risulta una traiettoria anomala, se letta con i criteri e le etichette che la critica e la storiografia teatrale hanno adoperato per parlare del teatro italiano del secondo Novecento: teatro di gruppo e di base, neo e post avanguardie, teatro immagine, nuova spettacolarità, teatro narrazione... Di fatto il percorso suo e dei suoi compagni di strada, al tempo stesso originale e paradigmatico di un modo diffuso di coltivare il teatro che ha caratterizzato la generazione del Sessantotto, non è (ancora) entrato negli

⁵P. Brook, *Il mondo come apriscatole*, in Id., *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 97.

studi di settore, nella bibliografia critica sul teatro italiano contemporaneo⁶. Approfittando allora di queste pagine per auspicare un allargamento delle prospettive con cui ricostruiamo la storia del nostro teatro recente. Sono convinta che la traiettoria di Gigi Dall'Aglio ci possa aiutare a individuare almeno due campi di produzione teatrale e una questione estetica che gioverebbe reintegrare dentro alla memoria storica che andiamo costruendo. Penso, per gli anni Cinquanta e Sessanta, ai teatri universitari e ai loro festival, alla loro centralità nel determinare la geografia e le traiettorie generazionali della nuova scena europea; per gli anni Settanta, alla rivoluzione italiana delle cooperative teatrali. La questione estetica, invece, riguarda il nostro modo di interrogare e capire la pratica della regia, l'arte teatrale del Novecento per eccellenza. A questi tre temi (che si ritroveranno tutti, autobiograficamente ripercorsi, nelle pagine seguenti, intitolate *Gigi Dall'Aglio si racconta*) sono dedicate a volo di uccello le ultime pagine del mio contributo, con lo scopo di interrogare apertamente il nostro fare memoria.

I teatri universitari e i loro festival⁷

L'approdo al teatro di Gigi Dall'Aglio, la sua educazione teatrale, partì da una città di provincia, Parma dei primi anni Sessanta, che per una settimana all'anno si trasformava in epicentro di aggregazione giovanile e universitaria europea, diventando luogo di incontro fra le due Europe e le loro élite studentesche, che in epoca di guerra fredda e nonostante la cortina di ferro si incontravano parlando una comune koinè teatrale. Fra il 1953 e il 1971 l'Associazione Universitaria Parmense si fece infatti promotrice di un Festival Internazionale di Teatro Universitario (FITU) che si impose rapidamente per qualità e importanza alla pari dei Festival di Erlangen, di Nancy (il celebre festival diretto da Jack Lang, che nacque nel 1963 anche per emulare l'esempio di Parma) e altri festival omologhi dei teatri universitari. Così ben prima dell'invenzione di Erasmus transitarono annualmente a Parma centinaia di studenti, di artisti e professori delle due Europe, e decine di giovani compagnie teatrali di alto profilo; le rassegne accostarono a rinomati gruppi universitari italiani e stranieri gli allievi attori di prestigiose accademie di danza e di teatro, invitarono le avanguardie teatrali inglesi e americane – il Teatro della crudeltà di Marowitz e Brook, il Living Theatre –, portarono in scena le nuove drammaturgie del teatro politico e post-coloniale, da Megan Terry a LeRoi Jones a Aimé Césaire, proposero dimenticate e notevoli esperimenti di teatro documentario, si aprirono all'happening invitando Jean-Jaques Lebel. Gigi Dall'Aglio entrò come attore nella locale compagnia teatrale universitaria, il CUT di

⁶Cfr., ad esempio, il peraltro meritorio volume di M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985* (Corazzano, Titivillus, 2015) dove ci aspetteremmo di trovare almeno menzione della Compagnia del Collettivo e delle brillanti regie che in quegli anni portò in giro per l'Europa. Pur impostato a un'ampia e seria ricognizione, l'indice procede per etichette (Postavanguardia, Neoavanguardia, Terzo Teatro, Nuova spettacolarità) forse troppo contigue alla materia trattata, e che certo non si addicono alla storia qui raccontata. È un indice paradigmatico di come gli studi storici ricostruiscono quegli anni, di ciò che considerano degno di memoria storica e ciò che invece viene lasciato cadere.

⁷Per una bibliografia di base a tal proposito, rimando alle note 4 e 5 di *Gigi Dall'Aglio si racconta*.

Parma, nei primi anni Sessanta, avendo a maestro un dimenticato regista e pedagogo, Bogdan Jerkovic, attivo nel circuito europeo dei teatri universitari, proveniente dalla Jugoslavia non allineata e formatosi alla scuola teatrale dell'Est Europa, memore della stagione delle avanguardie e del grottesco; negli anni caldi intorno al 1968 Dall'Aglio fece poi parte del comitato direttivo del FITU, partecipò agli appassionati dibattiti post-spettacolo che infiammavano i giovani nel nome di Brecht o di Artaud, collaborò a «Teatro Festival», la rivista che il FITU editava in quegli anni. La straordinaria e cosmopolita koiné teatrale imparata in quel clima creativo è stata il terreno di coltura del suo teatro a venire.

I festival dei teatri universitari degli anni Sessanta, questi ambienti unici sia a livello geo-politico che artistico, ci dicono di un rigenerarsi collettivo e di vasta portata del teatro, a cavallo fra colta amatorialità (associazionismo studentesco) e professionismo, che è difficile tematizzare quando la memoria storica si orienta, come spesso accade, a distillarsi intorno ai nomi di singoli artisti, a un concetto canonico di autorità. Ma se dialogassimo maggiormente con la storia sociale e culturale allargheremo i territori della memoria teatrale, per tracciare, oltre e accanto alle parabole dei Maestri del Novecento teatrale, quella dei campi di produzione culturale senza i quali nessuna singola traiettoria è comprensibile. E ricostruendo le scene dei Festival internazionali e dei teatri universitari capiremo meglio le nuove scene di un'intera generazione, quella di Gigi Dall'Aglio e dei suoi numerosi compagni di strada.

L'epoca delle cooperative

Ad un recente e meritevole convegno svoltosi presso l'Università Orientale di Napoli, *Donne e impresa teatrale. La nascita delle cooperative teatrali dagli anni '70 a oggi*⁸, i cui atti speriamo di vedere prossimamente pubblicati, Mimma Gallina, intervenendo sul tema, ha sottolineato che la cooperazione teatrale è stata pochissimo studiata, eppure il grande balzo degli anni Settanta è dato proprio dalle forme cooperative, che determinarono un'eccezionale espansione delle pratiche teatrali, sia in termini di compagnie che in termini di pubblico e spettatori⁹. Sulla scia di Dario Fo si ricorda generalmente La Comune, ma non è mai stata scritta la storia collettiva delle cooperative teatrali che a partire dal 1969, nel Nord e Centro Italia, riconfigurarono le modalità del fare teatro: Nuova Scena, gli Attori Associati e il Gruppo Teatro e Azione, già attive alla fine degli anni Sessanta, insieme al Gruppo della Rocca e alla Compagnia del Collettivo a Parma, fondata da Gigi Dall'Aglio e dai suoi compagni nel momento cruciale di passaggio dal Teatro Universitario al professionismo attorico; poi nei primi anni Settanta si aggiunsero il Pierlombardo e il Teatro dell'Elfo a Milano, la Cooperativa Tuscolano/Prato (Laboratorio di progettazione teatrale diretto da Ronconi a Prato)

⁸ Napoli, 10 e 11 giugno 2021, convegno organizzato e promosso dalla cooperativa teatrale Ei Kai Pan, in collaborazione con CGIL e LegaCoop. Cfr. per il programma, <https://enkaipan.com/> (ultima consultazione: 30 luglio 2021).

⁹ M. Gallina, *Memoria e futuro della cooperazione teatrale*, inedito. Vado a memoria consultando i miei appunti.

e molte altre. La rivoluzione determinata da questo vasto arcipelago, ha ricordato la studiosa, è legata alle potenti ed utopiche politiche del decentramento, che seppero in quegli anni guadagnare l'appoggio delle pubbliche amministrazioni di sinistra, e al modello radicale di teatro che molte di queste compagnie praticarono e inaugurarono: il rigore con cui si praticava la forma cooperativistica, l'autogestione, la riflessione sulla organizzazione interna del lavoro e soprattutto l'impegno nel «verificare e controllare il significato del fare spettacolo»¹⁰, ovvero l'assunzione di responsabilità sociale e politica rispetto al fare teatro, il concepirsi come operatori culturali.

Tutte queste istanze, in controluce, si ritrovano nelle memorie di Gigi Dall'Aglio. Il movimento delle cooperative teatrali fu altra cosa dal Terzo Teatro, certo non meno potente nel riscrivere la geografia teatrale di quegli anni. Perché a ricordarcelo sono solo studiosi stranieri al teatro¹¹, o convegni come quello napoletano, dove abbiamo ascoltato Mimma Gallina a fianco di Susanna Camusso, promossi dalla gente di teatro in intelligente sinergia con agenzie della società civile (in questo caso i sindacati)?

I teatri d'ensemble e la logica della regia collettiva o d'équipe

Nei primi anni Duemila, quando ho conosciuto Gigi Dall'Aglio e mi sono avvicinata alle logiche creative corali cui, di tanto in tanto, la Compagnia del Collettivo si concedeva il piacere di tornare; quando ho ascoltato e ora rileggo le sue riflessioni sul fulcro della creazione in équipe, che egli bene illustra nelle pagine che seguono, identificandolo nella urgenza e *necessità* che spinge un soggetto plurale, viva cellula sociale (la compagnia, la troupe, il collettivo, a un determinato punto della propria traiettoria artistica) al confronto con un testo, un tema, un autore; mi è stato subito chiaro, alla luce degli studi e ricerche di cui mi occupo, a quale tipologia di teatro ascrivere la consuetudine creativa preferita dal regista parmense: quella dei teatri d'ensemble. La creazione in équipe, come ho argomentato altrove¹², è la logica principe dei grandi ensemble teatrali europei del secondo Novecento: il Berliner Ensemble, il Théâtre du Soleil, la Schaubühne di Stein... Molte cooperative teatrali italiane, negli anni Settanta, hanno scelto simili prassi operative, misurandosi con forme di creazione in équipe e concependosi giustamente come teatri d'ensemble; molti giovani gruppi riprendono a farlo oggi, forti forse di una trasmissione che è passata di generazione in generazione, o a partire da un bisogno che riemerge carsico, che attinge alla natura corale del teatro, e che oggi valorizziamo parlando più frequentemente di "co-autorialità".

¹⁰ La frase viene da un documento del Gruppo della Rocca che è stato letto dalla studiosa.

¹¹ Penso ai preziosi contributi della storica parmense Margherita Becchetti, cui si devono, oltre alla storia della Compagnia del Collettivo (*Il teatro del conflitto. La Compagnia del Collettivo nella stagione dei movimenti, 1968-1976*, Parma, Odradek, 2003), anche alcuni saggi preziosi per tracciare la geografia del teatro italiano negli anni Sessanta e Settanta: cfr. almeno *Fuori scena: il Lungo Sessantotto teatrale*, in S. Casilio e L. Guerrieri (a cura di), *Il '68 diffuso. Contestazione e linguaggi in movimento*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 73-86.

¹² R. Gandolfi, *Processi creativi: il teatro d'ensemble e le scritture collettive*, in S. Bottioli e R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Pisa, Titivillus, 2012, pp. 160-182

Anche attraverso le vicende della Compagnia del Collettivo e alla meditata riflessione di Gigi Dall'Aglio sono arrivata a capire che le pratiche plurali della creazione collettiva, concepite fra gli anni Cinquanta (Berliner Ensemble *docet*) e Sessanta, sono tutt'altro che legate a un solo periodo storico – quello dei movimenti, della contestazione contro l'autorità e della foucaultiana “morte dell'autore” – poiché hanno conosciuto momenti di grande rilievo sia nella stagione delle cooperative e degli ensemble secondo-novecenteschi, sia nei tempi odierni della post-regia e del postdrammatico, secondo una fenomenologia ricca e sfaccettata¹³. È ora di sgombrare il campo dall'equivoco che la creazione collettiva, a teatro, abbia un marchio ideologico unilaterale e una contestualizzazione storica stretta. Iniziamo a pensarla come punto-limite della regia, punto di fuga, se si vuole, ad emergenza carsica a seconda delle fasi storiche, ma inscritto in profondità dentro all'arte teatrale del Novecento e contemporanea. La memoria e gli scritti di Gigi Dall'Aglio ci possono aiutare anche lungo questa strada.

¹³ Ritorno qui ad un ragionamento formulato in un mio intervento rimasto inedito, *La creazione corale e collettiva, punto-limite della regia*, relazione al Convegno internazionale promosso dalla Consulta Universitaria del Teatro, *Storiografia e Storia dello spettacolo: tradizioni e crisi. Colloquio fra Scuole*, Napoli, 15 giugno 2017.

GIGI DALL'AGLIO SI RACCONTA

a cura di Roberta Gandolfi e Giada Andrea Rusciano

Queste memorie autobiografiche risalgono al 2014-2015 e nascono da sei incontri di Gigi Dall'Aglio con Giada Andrea Rusciano, allora laureanda del corso magistrale in Arti Letterarie e Musicali dal Medioevo all'Età Contemporanea presso l'Università di Parma. La tesi, poi discussa nel luglio del 2015, era interamente dedicata all'uomo di teatro e regista parmense¹. Giada Andrea Rusciano lo incontrò più volte, e Gigi Dall'Aglio si aprì alla laureanda con estrema cordialità, sopportando molte intrusioni corsare nella sua quotidianità. Si creò un flusso prezioso di parola e di racconto di vita, non ordinato cronologicamente poiché il regista tornava, di incontro in incontro, su alcuni temi forti, come quello della regia teatrale, declinandoli con sfumature di volta in volta diverse.

Gli incontri vennero registrati e trascritti e Rusciano ne organizzò un montaggio che venne sottoposto al regista e che divenne l'appendice della sua tesi di laurea, col titolo, che intatto proponiamo, Gigi Dall'Aglio si racconta. Questi preziosi e inediti frammenti di autobiografia, che declinano con tono informale una meditata avventura umana ed artistica nel teatro italiano ed europeo e lasciano scorgere un sapere teatrale di prima grandezza, sono ora da noi proposti in una versione appena modificata (con un lavoro di editing che ha previsto un ritocco nel montaggio, per disporre le memorie lungo una traiettoria cronologica) ed arricchita da Roberta Gandolfi con un apparato di note, per rendere comprensibili al lettore i riferimenti agli spettacoli e alle esperienze artistiche menzionate dal regista.

R.G. e G.A.R.

Come nasce una passione²

Non ricordo un periodo della mia vita in cui non fossi ad assistere a delle prove teatrali.

Ho due sorelle più grandi di me, e quando avevo nove anni loro già frequentavano il teatro universitario di Parma che era stato appena fondato. Dal momento che eravamo negli anni Cinquanta, le ragazze non uscivano da sole la sera, per cui le mie sorelle erano accompagnate dal fratellino, affinché non facessero sciocchezze.

Io ho puntato tutto sul far teatro, come regista e come attore, indifferentemente.

L'ho deciso faticosamente; [negli anni Sessanta] io e i miei colleghi eravamo il teatro universitario, ma già circolavano delle paghe, era un teatro sovvenzionato. Si stava discutendo se e come passare al professionismo quando, nel 1969, ho dovuto partire per il militare.

¹G.A. Rusciano, *Il teatro come rito laico: Gigi Dall'Aglio*, Tesi di Laurea Magistrale in Arti Letterarie e Musicali dal Medioevo all'Età Contemporanea, Università di Parma, a.a. 2014/2015, relattrice R. Gandolfi, correlatore L. Allegri.

²*Intervista I* (20 novembre 2014, ristorante Sa Marjoga, Parma).

Quando sono tornato i miei soci erano passati al professionismo, mentre io ho subito avuto un posto di lavoro, come insegnante di Storia e Filosofia a scuola. Nel frattempo mi ero sposato, quindi uno stipendio fisso e regolare era comodo, inoltre insegnare mi piaceva molto.

In accordo con i miei colleghi, ho passato quattro anni a fare due mestieri. Durante il giorno insegnavo, poi prendevo la macchina e raggiungevo la compagnia in qualunque posto dell'Italia si trovasse. Anche se i punti più lontani da raggiungere sono stati Grosseto e Trieste, sono sempre diverse ore di macchina. Per due anni va bene, ma per quattro...

Mi dicevo che non potevo buttar via un lavoro fisso, stabile, ben pagato quando vedevo la difficoltà dei miei colleghi.

Da un punto di vista ontologico ed etico sono abbastanza irreprensibile, quindi avevamo stabilito che io sarei stato pagato a spettacolo, non a mese come loro, e non potevo superare una certa quota di guadagno, perché appunto avevo già un lavoro.

Ripetevo sempre loro di aver pazienza, perché quando l'incarico sarebbe diventato cattedra, avrei chiesto l'aspettativa non pagata per un anno o due, non ricordo la possibilità massima di tempo prevista, e dopo avrei deciso cosa fare. Il primo anno doveva uscire la legge, ma niente, il secondo idem, il terzo anno a turno i miei colleghi mi accompagnavano a casa perché ero troppo stanco.

Il quarto anno ho deciso: basta, faccio teatro!

Mia moglie non ha mai avuto niente da ridire, anche se quell'anno le cose sono precipitate male. Abbiamo fatto cinque mesi senza stipendio. Proprio quando avevo deciso e avevo tagliato i ponti con la scuola! Però non me ne importava, ormai la scelta era fatta...

La formazione europea: Bogdan Jerkovic e il teatro universitario³

Ho cominciato con il teatro universitario⁴.

Il Teatro Universitario non significa necessariamente che tutti facessero l'università, perché il CUT era un po' un organo a sé. Eravamo nati in un contesto cosmopolita.

³Montaggio da *Intervista I*, cit., *Intervista III* (5 marzo 2015, casa di Gigi Dall'Aglio, Parma), e *Intervista V* (28 maggio 2015, casa di Giada Andrea Rusciano, Parma).

⁴Dal 1953 l'Ateneo di Parma divenne leader italiano dei teatri universitari, con l'inaugurazione del FITU (Festival Internazionale del Teatro Universitario, 1953-1974) ad opera dell'Associazione Universitaria Parmense, e con la fondazione, l'anno successivo, di una compagnia teatrale universitaria (CUT, Centro Universitario Parmense) che presto si affermò in Italia e in Europa per la qualità della ricerca e degli spettacoli. Per una storia del FITU, che Dall'Aglio diresse negli anni caldi intorno al 1968, e del CUT di Parma, di cui entrò a far parte come attore nei primi anni Sessanta, cfr. M. Becchetti, *Il teatro del conflitto. La Compagnia del Collettivo nella stagione dei movimenti, 1968-1976*, Parma, Odradek, 2003 (in particolare il cap. 1, *Le origini*, pp. 29-54); la ricerca a cura di L. Cavaglieri e R. Gandolfi, *La memoria dei teatri universitari in Italia* (fonti orali accessibili on-line, al sito <https://patrimoniormete.net/progetto/la-memoria-dei-teatri-universitari-in-italia-prin-2015-per-formare-il-sociale/>). Si tratta di una storia ancora in gran parte da ricostruire, grazie ai ricchi fondi archivistici custoditi negli archivi parmensi, co-protagonisti della giornata di studi in programma a Parma il 14 ottobre 2021, nell'ambito delle manifestazioni di Parma2020, intitolata a *Parma e il suo Ateneo sulla scena del teatro europeo. Gli anni del Festival Internazionale del Teatro Universitario (1953-1974)*.

Il teatro universitario in quegli anni era un fenomeno europeo, quindi i nostri spettacoli andavano in giro per l'Europa, in un anno facevamo Nancy, Zagabria, Belgrado, Istanbul, Bristol... In tutte queste città c'era il teatro universitario, con i relativi festival. Ai festival incontravamo tutte le compagnie d'Europa. Facevamo un tipo di teatro innovativo per l'Italia. Eravamo universitari a cui piaceva recitare, ma registi, scenografi e certe volte anche primi attori erano sempre professionisti, perché eravamo abbastanza coscienti dei nostri limiti. Abbiamo lavorato con un regista, Bogdan Jerkovic, che poi è venuto a farci da maestro di recitazione, e proprio da lui ho cominciato ad apprendere la regia⁵.

Jerkovic era il regista del Comedia, un teatro stabile di Zagabria che aveva un settore legato alla didattica, da lui diretto. Insegnava un tipo di recitazione che veniva dall'avanguardia storica russa, per noi era tutta materia da assorbire: parlo del Teatro d'Arte di Mosca dopo Stanislavskii, di cui Jerkovic era un grande conoscitore.

Gli attori della vecchia generazione del CUT lo avevano conosciuto ad un festival⁶ e gli avevano proposto di venire a Parma. Lui vi trascorreva quattro o cinque mesi all'anno, anche perché qui guadagnava di più.

Ad insegnarci il mestiere, prima, erano stati in parte i membri più vecchi del CUT che, a loro volta, avevano imparato dai giovani di Parma che avevano seguito la scuola al Piccolo di Milano. Quando poi siamo entrati nel CUT come dirigenti è stato Jerkovic a diventare il nostro insegnante.

Quindi noi ci siamo formati con grande rispetto della tradizione del teatro all'italiana e con un forte innesto di avanguardie storiche, un risvolto abbastanza raro nel panorama delle scuole di recitazione italiane.

Uccellacci e Uccellini: il rapporto con Pasolini⁷

Il mondo pasoliniano ha pervaso un po' tutta la nostra attività.

Tutto è iniziato quando uno degli 'anziani' del CUT ha avuto un'idea, secondo me straordinaria.

Uccellacci e Uccellini era uscito sugli schermi a Parma per due giorni soltanto, nessuno l'aveva visto. Questo nostro amico era riuscito a vederlo e ci aveva energicamente suggerito di fare lo stesso. Così abbiamo fatto e abbiamo deciso che bisognava

⁵Bogdan Jerković (1925-2009), croato, regista pedagogo, direttore negli anni Cinquanta del Festival Internazionale del Teatro studentesco di Zagabria e docente di recitazione e regia alle accademie nazionali d'arte drammatica di Belgrado e Zagabria, dall'inizio degli anni Sessanta ha collaborato stabilmente con il CUT di Parma e in seguito, negli anni Settanta, con la Compagnia del Collettivo. Nel 2002 il Comune di Parma l'ha insignito della cittadinanza onoraria per meriti artistici.

⁶Si trattava del Festival di Zagabria diretto da Jerkovic, come racconta Sergio Reggi (*Intervista a Reggi Sergio di Chernetich Gaia Clotilde*, Roma, 19/04/2018, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRd), <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-reggi-sergio/>, minutaggio 00:19:45 (ultima consultazione: 20 luglio 2021).

⁷*Intervista IV* (3 aprile 2015, casa di Gigi Dall'Aglio, Parma).

metterlo in scena, dunque abbiamo scritto e sentito Pasolini, dal quale veniamo a sapere che la struttura della sua sceneggiatura era diversa dal film, era stata adattata e ridotta per fare il film.

Pasolini chiamava la struttura *La storia di tre miracoli mancati*, cioè i tre tentativi di risolvere il problema della voce “fraternità” tra gli uomini.

Il primo tentativo è quello della religione, in cui gli uomini riescono a parlare con gli uccelli, con i falchi, con i passerì, ma i falchi continuano a mangiare i passerì. Quindi il primo tentativo è fallito.

Il secondo miracolo è quello dell’illuminismo, cioè il colonialismo francese che vuole portare l’uguaglianza nei paesi assoggettati. Per questa parte c’è un’episodio, assente nel film, che racconta del grande circo di Francia dove tutti gli animali sono addomesticati e parlano con proprietà dei loro problemi, tranne un’aquila, che non risponde mai. Quest’insubordinazione fa impazzire il domatore, che ad un certo punto ha una crisi; allora l’aquila finalmente parla dicendo una cosa sola, “Io prego”. Il domatore crede di capire tutto, così inizia a leggere all’aquila un discorso di Paolo VI, poi qualcosa di Rimbaud che ha a che fare con la religione. Alla fine il domatore cerca di mettersi a volare come l’aquila. Questo pezzo era stato scritto da Pasolini in un momento di cultura molto laica, si trattava di un tema forte.

Il terzo episodio si svolge nella periferia di Roma ed è il miracolo del marxismo. Ci sono due sciaguratelli che vanno in giro a riscuotere delle tasse, passano per strade in cui si capisce come la vita sia lontanissima dai problemi del comunismo. Tutta la storia è sparpagliata, non puoi stringere intorno ad un tema nessun fatto dell’esistenza delle persone che vivono in questa realtà. Lungo la strada i due incontrano questo corvo marxista che li accompagna nella loro passeggiata e cerca di indottrinarli. Ad un certo punto arrivano al funerale di Togliatti, con il quale finisce un’idea del mondo, ovvero l’idea che ogni paese, con la sua forma nazionale di comunismo, avrebbe affrontato in qualche modo l’utopia marxista.

Dopo il funerale si ritrovano con gli stessi problemi di prima, ma senza più prospettive; allora i due, che sono ridotti alla fame, mangiano il corvo. Il corvo è Pasolini stesso, che ha la profezia che sarebbe stato mangiato lungo una strada della periferia di Roma. In tutto questo c’è anche un’idea mistica, cioè che il suo corpo avrebbe nutrito altri, ma come questo nutrimento diventi qualcos’altro non si sa.

Infatti, in scena noi scrivevamo sul muro una finta sintesi di un discorso di Mao Tze Tung che in quegli anni andava molto: «Dove va l’umanità? boh...»

Questo era un po’ il fallimento del terzo miracolo.

A teatro abbiamo ripreso l’opera in questo modo, con i tre miracoli mancati. Abbiamo portato lo spettacolo alla Biennale di Venezia quando eravamo ancora universitari, era proprio l’anno prima del passaggio al professionismo, con l’ultima grande regia di Bogdan Jerkovic per il CUT di Parma⁸.

⁸ *Uccellacci e uccellini* di P.P. Pasolini, regia di B. Jerkovic, con G. Ilari, F. Sciacco, G. Dall’Aglio, M. Serenellini, L. Atti, F. Paoluzi, L. Mazzola, N. Magnani, P. Rio, K. Fathalla, W. Le Moli, R. Frati, G. Fereoli; musiche originali R. Falavigna; scene e costumi G. Bignardi; trucco N. Magnani; direzione scenica G. Ottini e V. Spaggiari; realizzazione costumi L. Bocchi; rammendatore F. Giampietri; luci P. Bertolini; ottobre 1967, Biennale di Venezia.

Abbiamo vinto un paio di festival, e abbiamo ripreso questo spettacolo anche in seguito. La prima volta in un corso di teatro fatto da noi, scegliendo il terzo episodio per un saggio con la regia di Walter Le Moli.

Abbiamo ripreso lo stesso episodio al Circolo Ferrante Aporti [Istituto Penale per i Minorenni di Torino, ndr.]. I ragazzi facevano tutti i personaggi, divertendosi ad imitare le persone che avevano conosciuto nella loro vita, mentre uno di noi faceva il corvo. Noi eravamo il corvo, noi che andavamo là a dire loro come funzionava il mondo, c'era quindi questo tipo di rapporto reale.

Dopo alcuni anni, *Uccellacci e Uccellini* è tornato fuori nell'*Amleto* [spettacolo della Compagnia del Collettivo, 1979, ndr.], nella scena in cui arrivano i comici ed Amleto dice "Recitami la morte di Ecuba che mi aveva tanto commosso"; nella nostra versione Amleto diceva "Recitami qualcosa di quel teatro che facevate... a Cuba". Con l'*Amleto* eravamo in piena crisi delle ideologie, mentre facevamo riferimento ad un mondo politicizzato, Cuba appunto. Allora uno dei comici recitava le parole pronunciate dal corvo prima di essere mangiato.

In seguito, ho recuperato l'episodio del circo in un laboratorio sulla drammaturgia del XX secolo che ho fatto a Venezia e poi di nuovo in Brasile.

La Compagnia del Collettivo, le modalità creative, l'epoca del decentramento⁹

Usavamo questo termine, che ora è un po' desueto: *il Collettivo*, in anni in cui era tutto collettivo. Adesso alcuni di noi aborriscono questa espressione, preferiscono dire "facciamo una regia d'equipe, una regia d'ensemble", che poi fondamentalmente è la stessa cosa. Sono sfumature che però spiegano anche che cos'era in origine il nostro lavoro.

Noi lavoriamo insieme da sempre, abbiamo iniziato con il CUT, poi siamo passati al professionismo recuperando Jerkovic, che ci aveva fatto da maestro.

Lui ha lavorato con noi alcuni anni¹⁰, poi un giorno riferendosi al *Quinto stato* ci ha detto "Il modo in cui è venuto fuori questo spettacolo... la prossima volta che faremo una cosa insieme non firmerò la regia, perché non ho fatto un progetto obbligandovi a fare delle cose, ma è maturato insieme". Era ovvio che lui ci mettesse la sua esperienza e noi eravamo molto ubbidienti. Non ci fu più un altro spettacolo, quello fu l'ultimo che facemmo insieme; a noi però rimase quest'idea.

Passato Bogdan Jerkovic, per il gruppo ho fatto un paio di regie io, che ero il suo assistente ufficiale. C'è poi stata una crisi, una ristrutturazione della compagnia, anche

⁹ *Intervista III*, cit.

¹⁰ Bogdan Jerkovic negli anni Settanta ha curato le regie di sei spettacoli per la Compagnia del Collettivo: nel 1972 *Le piaghe della santa repubblica* (testo di elaborazione collettiva) e *Il re è nudo, ovvero l'arte di sconfiggere i leccapiedi* (adattamento di F. Ambrosini, P. Bocelli e G. Dall'Aglio), nel 1973 *La colpa è sempre del diavolo* di Dario Fo, nel 1974 *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo De Filippo, nel 1975 *Romanzo criminale, storia di una multinazionale tra farsa e realtà* (liberamente tratto da *L'imprecatore* di René Victor Pilhes), nel 1976 *Il quinto stato* (tratto dai romanzi di Ferdinando Camon, *Il quinto stato* e *La vita eterna*). Per approfondimenti, cfr. M. Becchetti, *Il teatro del conflitto*, cit. (in particolare l'ultimo capitolo, 1972-1976: *dalla cooperativa al Teatro Due*, pp. 107-134).

per motivi economici. Ci siamo detti che sapevamo lavorare insieme, che riuscivamo a fare le cose insieme e ci abbiamo provato. Se c'erano delle cose da sistemare magari lo lasciavano fare a me, però tutti portavano un contributo. Ormai era la bellezza di dieci anni che lavoravamo sempre insieme.

Ricordo che quando finimmo la prima regia fatta in questo modo, l'ufficio stampa del teatro¹¹ sul manifesto dello spettacolo scrisse «regia di Gigi Dall'Aglio». Avevo notato che tutti si erano un po' adombrati ed io, memore di Bogdan, sono andato all'ufficio stampa a dire che bisognava rifare il manifesto, perché non avrei mai potuto fare questa regia senza di loro; magari io avevo dato un contributo maggiore come regia, ma lo spettacolo era venuto così perché c'era stata la possibilità di portare un contributo libero, e mai costrittivo, da parte di tutti. Per questo motivo decidemmo di scrivere «regia collettiva» o «regia del Collettivo»; bisognava vederlo sui manifesti, anche se io preferisco «regia del Collettivo», perché era il nome della compagnia.

In una regia fatta in questo modo, che alla fine prevalga un'idea sull'altra è fuori discussione, ma l'importante, e questo lo avevamo capito forse meglio allora, è avere un mucchio di tempo.

Quando c'è stata la prima crisi interna di carattere economico, abbiamo ridotto il numero delle persone e dilatato i tempi di produzione. La prima volta siamo passati da un mese a quattro.

Tante volte si finisce in chiacchiere, ma spessissimo dalle chiacchiere viene fuori qualcosa che prima non avevi pensato. Però occorre crederci in questo sistema.

Allora eravamo talmente liberi, che se dovevamo debuttare il 10 di ottobre e ai primi del mese ci accorgevamo che non eravamo pronti, debuttavamo il 20 di ottobre. Facevamo una produzione all'anno e quella produzione, grazie anche al decentramento, girava in tutta Italia, fino a Roma. In sostanza sei mesi di stagione, tutti i giorni recitavamo in posti diversi e facevamo spettacoli che erano pensati per quel periodo di attività. Adesso, tra riprese e spettacoli nuovi, passiamo ai 20 spettacoli all'anno... Non hai più il tempo o forse nemmeno più la volontà, di girare.

Con il Collettivo ci davamo i tempi che volevamo, il tempo di lavorare fintanto che eravamo pronti. Si tratta di una cosa impossibile per un teatro, ma invece possibile per una compagnia, dove tutti i membri sono d'accordo ad affrontare delle difficoltà, dei rischi.

D'altra parte, nasceva proprio in quegli anni il decentramento, regione per regione: era nato con noi e con compagnie simili alle nostre, con volontà di assessori e enti pubblici politicamente a noi vicini; quindi avevamo la garanzia di avere una possibilità di espansione. Quando poi tutta questa realtà è venuta a decadere abbiamo puntato maggiormente sulla stabilità e lì è nato il Teatro Due, che in un primo momento si chiamava Teatro Due/Compagnia del Collettivo.

¹¹ Si tratta del Teatro Due, Teatro Comunale inaugurato a Parma il 16 novembre 1975 in seguito alla ristrutturazione dell'ex-Enal di Viale Basetti e affidato a un comitato di gestione di cui faceva anche parte la Compagnia del Collettivo.

Regia collettiva...¹²

La regia collettiva nasce con un concetto molto particolare.

In realtà le esperienze collettive, dagli anni Sessanta ai primi anni Settanta, erano per me persecutorie. I giovani si ritiravano fra loro, facevano tutto insieme, c'era l'idea della comune. Noi non eravamo per queste cose, si può dire che rispetto al periodo eravamo dei giovani atipici. Se dovevamo fare acquisti per il teatro non c'erano problemi, ma se l'acquisto era finalizzato ad altro ciascuno comprava per sé; non abbiamo mai condiviso nulla che non fosse il lavoro di palcoscenico.

La cosa importante che, per me, definisce il lavoro del Collettivo è ciò che si deve condividere. Ovviamente non abbiamo avuto subito le idee chiare, e anche oggi non le abbiamo chiarissime, però il concetto è veramente semplice. Ci sono attori che hanno una qualità di un certo tipo, magari uno è più bravo sul piano dell'immedesimazione, uno più sul piano epico, un altro attore possiede più idee di regia che tecniche di recitazione, altri invece sono più attenti alla qualità del mostrarsi e quindi al lavoro relativo ai costumi; lo spazio scenico deve essere condiviso da tutti. Se un attore ha più esperienze di regia, allora gli si affida con più attenzione la soluzione di certe cose e soprattutto come tradurre un'idea sul palcoscenico. Tutti portano un contributo paritario come valore, ma non nello specifico del lavoro che si fa.

Tentativi di un lavoro collettivo fatti da altre compagnie naufragavano proprio su questo, perché si mettevano tutti lì a discorrere su come risolvere l'opera scena per scena. Questo può accadere per una scena, magari perché la si ritiene una scena cardine, ma la sostanza della collettività è riconoscere collettivamente che si è tutti d'accordo sulla *necessità* di stare in quello spazio, su quel testo, e lavorare insieme.

Lo sforzo più grosso per fare un lavoro collettivo è stabilire insieme lo *stato di necessità*. Non è una cosa che si decide a tavolino, è un qualcosa che matura nei primi giorni di prove. Quando lo si stabilisce, si va avanti in maniera molto più facile. Questo non significa che non ci siano delle discussioni sulla soluzione di una scena, ma tutti sappiamo perché siamo lì, quindi la scena va risolta in quella logica.

L'idea di una *necessità comune* non esiste in una compagnia in cui ciascuno coltiva una propria necessità. Al massimo il regista fa un cappello introduttivo e non c'è una necessità, ma una comune idea culturale, trasmessa da un altro, intorno al lavoro che si sta facendo, e quindi un'idea non necessariamente assorbita. In un normale spettacolo si cerca di conciliare queste cose.

Per noi non è così. Nella regia collettiva la cosa principale è essere d'accordo a stare tutti con quel testo, perché da lì viene fuori una cosa che ci accomuna.

Uscendo da un periodo di grandi tensioni politiche era più facile stabilire uno stato di necessità, perché andavamo in scena con una volontà politica, ma non facevamo spettacoli di teatro politico in maniera pedissequa.

Questa tecnica è maturata in seguito anche per cose più complesse, per attenzioni a situazioni individuali. Per esempio, in Sofocle si parla di un'Antigone molto chiara per finire nelle turbe quasi inconsce di Edipo, e quindi il discorso sulla necessità si allarga.

¹² *Intervista III*, cit.

Le compagnie che si sono sedute a tavolino hanno finito per affidarsi ad un regista. Quando finiamo per cadere anche noi in questo modo di fare, ci accorgiamo che diamo solo delle gran testate contro il muro.

Una cosa che sappiamo bene è che non bisogna andare mai avanti se tutti non sono d'accordo con la soluzione decisa, basta che uno dica "no" e bisogna ridiscutere tutto.

Può succedere che uno dica "sì" perché è stremato, ma non importa; anche l'essere stremati è un fattore psicologico che interviene nella costruzione di un lavoro artistico quotidiano. È un valore di cui tenere conto.

Io, da parte mia, ho sempre cercato di tener presenti le principali motivazioni del Collettivo anche nelle regie che ho fatto fuori da quel contesto. Preferivo perdere tempo all'inizio per cercare di portare la compagnia con cui lavoravo su un'idea che fosse per tutti necessaria e quelli che non riuscivo a portare dentro a questa progettualità dovevano comunque dare un contributo di disponibilità. Non è che parlassi di queste cose, ma era il mio modo di lavorare che andava in questa direzione.

Ho fatto spettacoli belli e meno belli, ma in tutti si sentiva la presenza di una compagnia che lavora molto insieme, quando magari si erano conosciuti la settimana prima.

Abitualmente io dò un progetto, poi lo verifico sul palcoscenico e chiedo agli attori come ci stanno dentro; se un attore inizia a dire di non sentirsi a proprio agio, gli chiedo come vedrebbe la scena, cioè mi riapro volontariamente.

Ovviamente bisogna che le sue critiche non mi allontanino troppo dal mio pensiero originale, però mi è capitato di fare anche forti variazioni, proprio per la gente che stava lavorando con me. Nel lavoro di teatro mi è sempre stata riconosciuta una forte pulsione etica.

Ancora, sulla regia in equipe¹³

L'idea di fare una regia in equipe è nata dal fatto che insieme decidevamo i programmi dell'anno: cosa fare, dove andare, come articolare la nostra attività, che testo scegliere, ecc.. [il riferimento è sempre agli anni della Compagnia del Collettivo, ndr.] Lavorando in questo modo si era creata un amalgama di necessità, di lavoro, di origini e quindi anche di ideali abbastanza coerenti e conformi. Stando così le cose, era concepibile iniziare a ragionare anche sulla possibilità di fare una regia insieme. Esistono delle premesse senza le quali non si può pensare di fare una regia in equipe e riguardano le persone che la fanno; non la si può iniziare senza considerare questo elemento.

Nella fase di preparazione ci diciamo tutto, ci spieghiamo reciprocamente come diremmo la battuta, che gesti faremo... Una tecnica che avevamo era quella di incontrarci all'inizio delle prove e cominciare a parlare in generale del lavoro

¹³ *Intervista V*, cit. Gigi Dall'Aglio riprende qui in altri termini quanto raccontato nell'*Intervista III*, cit., e riportato sopra.

che avevamo scelto di fare, poi piano piano magari ci si alzava in piedi a leggere una battuta e spiegare come l'avremmo detta per farla corrispondere all'intenzione generale che avevamo, mentre tutti erano pronti a correggere, aggiungere, suggerire. Pian piano in questo modo si costruiva la scena, ma in maniera epica: noi cioè non cominciamo mai a recitare veramente, si faceva esegesi della battuta, del gesto, e poi ci si fermava a confrontarsi, dicendo «si è bello, è giusto perché apre questo senso...». Pian piano che la descrizione si affina, ci lasciamo sempre più andare alla parte, cioè verso la recitazione.

Non preparavamo tutto per il salto finale con il pubblico, e una cosa che apprezzavamo nei primi tempi era quella di non fare mai davvero la prima, ma di ripetere tante volte lo spettacolo, magari per le scuole, per gli studenti, per amici... La prima cioè era diluita. Lavorando in questo modo ci capitava di essere un pò più indietro con la recitazione di come normalmente si arriva ad una prima. Avevamo preparato tutto, ma bisognava verificare se era centrato per il rapporto con il pubblico. Allora, per non correre tanti rischi, iniziavamo con un pubblico più facile, in modo da arrivare al giorno del pubblico pagante e della critica avendo già avuto un *feedback*.

In un primo momento spieghi a te stesso e agli altri cosa hai in mente di fare, è la parte che ha a che fare con il tuo corpo e con le battute del testo. Quando poi si arriva davanti al pubblico, l'attore deve dimenticarsi della preparazione curata, del corpo in scena, persino della parola dell'autore e lasciare che le parole escano dal suo corpo per il pubblico.

Nei testi che facciamo troviamo sempre una frase che ci guida nella lettura. Per *Amleto*¹⁴ la frase era «io che vivo in questo mondo schiodato», cioè che sta cadendo a pezzi. Come generazione, ci sentivamo molto in questo mondo. Ci arrivavamo con dieci anni di ritardo sulle riflessioni di Pasolini, ma con dieci anni in anticipo sul pensiero corrente. Vivevamo la crisi delle ideologie, l'avevamo già intuita intellettualmente leggendo Pasolini, la vivevamo concretamente nella crisi politica e ideologica che stavamo attraversando. Poi questo pensiero è diventato un pensiero comune della società, sfociando nella direzione un po' qualunquistica del rifiuto della politica. Noi cercavamo di tenere in piedi la funzione della politica anche in piena crisi delle ideologie.

Maieutica registica¹⁵

Mi dicono che sono un regista troppo paziente, ma so che se lascio correre delle cose molte volte gli attori le correggono da soli, progressivamente.

Capita che a volte gli attori mi dicano “Sai quel pezzo che faccio? Sento che non va bene per questi e questi motivi”, magari io rispondo “Sì, forse hai ragione...” quando invece sono convintissimo che ha ragione da vendere e che, anzi, glielo avrei

¹⁴ *Amleto*, diretto e interpretato da G. Dall'Aglio, P. Bocelli, R. Abbati, C. Cattellani, T. Rocchetta, M. Vazzoler, produzione Compagnia del Collettivo/Teatro Due di Parma, debutto 20 gennaio 1980.

¹⁵ *Intervista I*, cit.

dovuto dire io. Tuttavia non l'ho mai fatto, perché sono convinto che alcune cose si aggiustino da sole.

Faccio in modo che il tempo che un attore ti fa perdere quando non capisce o non vuole capire, sia tempo che perde tutta la compagnia. Se poi l'attore alla fine dice "Ho capito, anzi chiedo scusa a tutti" non è stato tempo perso, perché il teatro non procede in maniera progressiva. Magari un giorno si fa dieci, il giorno dopo e quello successivo non viene niente, un giorno si fa undici, un altro si fa fatica anche ad arrivare a dodici, ma poi un giorno fai cento. Il teatro va così. Alle volte quindi la mia pazienza è un espediente per far maturare le cose, far discutere la gente, farla sentire in una versione sbagliata...

Per esempio, dò subito ragione ad un attore che viene a farmi una proposta con molta sicumera, mentre tutti mi guardano come per dire "ha torto, ha torto". Poi mi metto in attesa che lui cambi idea. Se non ci arriva... non sono autolesionista, alla fine glielo dico, ma otto volte su dieci ci arriva da solo, perché sente che tutto quello che avviene intorno è costruito su un altro registro.

Il legame con Shakespeare¹⁶

È complicato dire a quale regia sono maggiormente legato, perché ci sono quelle che mi sono venute meglio, quelle che mi sono costate di più, quelle in cui io so che c'è più difficoltà, più mestiere, più capacità, e quelle invece in cui mi si attribuiscono più capacità e creatività.

A volte spettacoli piccoli sono stati complicatissimi da portare in porto, e io ne vado molto fiero, anche se hanno lasciato pochi segni, meno di altri miei spettacoli un po' arrangiati.

Sugli autori invece ho una certezza: Shakespeare. Shakespeare è per me la Bibbia laica.

I pionieri attraversavano l'America, le praterie, incontravano gli indiani, si sparavano, poi arrivavano nel lontano west e avevano la Bibbia che aprivano e leggevano per trarne conforto, quando erano nei guai. Lo stesso potremmo fare oggi con Shakespeare, attraversando l'Odissea di ogni giorno. Lui contiene tutta la modernità, l'attualità ancora non lo so.

Trilogia shakespeariana¹⁷

Nell'*Amleto* ad un certo punto appare il gruppo dei comici a cui Amleto chiede di recitare un pezzo su Ecuba che lo aveva molto commosso, iniziando tutta una riflessione sulla commozione in teatro e sulla funzione della commozione...

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Intervista V*, cit. Alla trilogia shakespeariana è dedicato un volume di L. Allegri, *Tre Shakespeare della Compagnia del Collettivo/Teatro Due (Amleto, Macbeth, Enrico IV)*, Firenze, Liberoscambio, 1983.

Quando abbiamo fatto *Amleto* ci sentivamo molto coincidenti con questa scena, cioè c'erano delle cose che un tempo il teatro recitava, o che avevamo recitato noi, che ci commuovevano, ma che nessuno avrebbe più fatto: finiti gli anni Sessanta e Settanta nessuno avrebbe più scelto di fare del teatro politico, nel modo in cui lo si era inteso in quel periodo. Allora il nostro Amleto dice "mi ricordo quando una volta recitavate un testo che parlava di un grande cambiamento che aveva sconvolto gli animi ..." e il capocomico a quel punto recita il monologo del corvo di Pasolini. Perché Pasolini rappresentava noi stessi, così come eravamo stati dieci anni prima e non saremmo più stati.

All'inizio del *Macbeth*¹⁸ leggevo un resoconto del 1611 di un gazzettiere e informatore di corte che aveva visto il *Macbeth*. Si trattava di un riassunto dello spettacolo, ma se lo avessi letto così com'era nessuno ci avrebbe fatto caso. La frase che più si ripete in questo resoconto è «tu sarai re, ma non genererai re»; avevamo deciso che, tutte le volte che si ripeteva questa frase, avrei letto in maniera sbagliata il «genererai». All'inizio il pubblico non ci faceva caso, pensava che avessi fatto un errore, che so, per colpa dell'emozione, ma quando poi capiva, scoppiava in una risata da tenersi la pancia. Questo si chiama "effetto a sacrificio" e lo abbiamo utilizzato perché ci permetteva di dare subito l'idea di una cosa vera, non confezionata.

Georg Büchner¹⁹

Abbiamo intitolato lo spettacolo *A che punto siamo della notte?* perché noi ci sentivamo proprio bloccati in un punto della notte e nei testi di Büchner abbiamo trovato una parabola che pensavamo di ripercorrere²⁰. Büchner partecipa ai moti dell'Assia, prodotto del dopo rivoluzione francese, dove sembrava che scoppiasse una rivoluzione da un momento all'altro, ma quando arrivano le truppe, gli studenti per metà scappano, per metà vanno in galera e così la rivolta finisce subito. Noi venivamo dal Sessantotto e ci rispecchiavamo molto in questo. Dopo che tutto il trambusto era finito, rimanevamo soli ad osservarci le rughe, le pieghe e vedevamo impresso su di noi il difetto fisico della rivolta mancata. *La morte di Danton* era proprio un parlare di noi, con la sproporzione di chi parla della rivoluzione francese, ma d'altra parte anche quegli studenti erano sproporzionati agli effetti della rivoluzione. *Leonce e Lena*, invece, è un mondo di ironia, di favola, di cinismo di fronte alle cose della vita, dove queste non hanno più significato. Abbiamo riassunto questo concetto del mondo che si sgretola in un'unica scena, in cui un ciclostile stampa a raffica manifesti con la scritta frammentata *Fraternité*, rimandando alla voracità della stampa sessantottina. Finito questo si precipita verso il *Woyzeck*, dove c'è una sottrazione completa dell'idealità;

¹⁸ *Macbeth*, diretto e interpretato da G. Dall'Aglio, P. Bocelli, R. Abbati, C. Cattellani, T. Rocchetta, M. Vazzoler, produzione Compagnia del Collettivo/Teatro Due, debutto 20 marzo 1981.

¹⁹ *Intervista V*, cit.

²⁰ *A che punto siamo della notte?*, da G. Büchner, regia del Collettivo, con R. Abbati, P. Bocelli, C. Cattellani, G. Dall'Aglio, G. Gennari, T. Rocchetta, B. Stori, M. Vazzoler, musiche A. Nidi, costumi N. Magnani, produzione La Compagnia del Collettivo/Teatro Due, debutto 22 gennaio 1984.

il cinismo ha rosicchiato tutta la realtà e l'unica cosa che rimane è la realtà raccontata con la crudezza della cronaca. Non c'è più nulla, se non un vuoto paradossale ed è con questi elementi che abbiamo raccontato una generazione. La recitazione segue l'idea con cui abbiamo messo in scena lo spettacolo. C'è una recitazione un po' elisabettiana nella prima parte, un delirio rapido, musicale e dionisiaco nella parte centrale e poi si sprofonda in un mondo di omini grigi, di crudeltà gratuita.

Sofocle²¹

Per portare in scena l'*Antigone* dovevamo mettere a disposizione noi per come siamo fatti oggi, dovevamo usare la nostra essenza per capirla, altrimenti del testo non se ne fa niente. Noi eravamo il desiderio, la contraddizione ci ha condannato e questo porta all'esplosione del finale dove tutti si uccidono e Creonte è costretto a ritirarsi perché deve sparire²².

*Edipo Re*²³ rappresenta la più grande indagine su di sé e su quello che hai dentro che, se non emerge, fa ammalare tutta la città. La peste di Tebe è colpa tua perché deriva da quello che nascondi dentro, sei responsabile del male comune. L'uomo così responsabilizzato ha solo un modo per vedere, accecarsi, perché il guardare è ciò che ti distrae dalla sostanza del pensiero che devi sviluppare.

È come se Sofocle ci raccontasse il suo funerale. Il piano della tragedia scompare per lasciare spazio ad un tono quasi da purgatorio, c'è una sorta di dissolvimento dopo la vecchiaia e la morte, è una sorta di pacificazione, di liberazione in cui si crea, tra l'individuo ed il mondo, uno stato entropico in cui l'uomo si dissolve. Ci interessava questa riflessione ed è su queste direttive con cui ci sentivamo in sintonia che abbiamo costruito lo spettacolo.

Dalla Compagnia del Collettivo al Teatro Due²⁴

Con il Teatro Due, il Collettivo non aveva più ragione di esistere²⁵. Lavoravamo su tanti spettacoli, ci smembravamo in altrettanti, c'erano attori e registi che venivano

²¹ *Intervista II*, cit.

²² *Antigone* di Sofocle, diretto e interpretato da G. Dall'Aglio, P. Bocelli, R. Abbati, C. Cattellani, L. Cleri, T. Rocchetta, M. Vazzoler; produzione La Compagnia del Collettivo/Teatro Due, 1985.

²³ *Edipo re* di Sofocle, diretto e interpretato da G. Dall'Aglio, P. Bocelli, R. Abbati, C. Cattellani, L. Cleri, T. Rocchetta, M. Vazzoler; produzione La Compagnia del Collettivo/Teatro Due, 1986.

²⁴ *Intervista III*, cit.

²⁵ Risale agli anni Ottanta il transito definitivo da Compagnia a Teatro: nel 1980 una Convenzione con il Comune di Parma affida alla Compagnia del Collettivo la gestione e l'amministrazione dell'edificio del Teatro Due di proprietà pubblica e stabilisce il primo esempio in Italia di collaborazione tra il Pubblico e il Privato nel campo del teatro di prosa. Nel 1983 il Ministero del Turismo e dello Spettacolo riconosce il Teatro Due con sede in viale Blasetti come Teatro Stabile di Produzione, "teatro con finalità pubblica e responsabilità privata". La formula dello Stabile comunale ad iniziativa privata fu poi adottata da altri teatri italiani, quali l'Elfo e il Parenti a Milano e l'Eliseo a Roma.

da fuori. Non c'era più lo spirito del Collettivo, ma la tecnica vincente del Collettivo l'abbiamo mantenuta nel tempo e riutilizzata poi recentemente in *Aristofane*²⁶.

Quando fondammo il Teatro Due gli equilibri interni cambiarono, alle volte anche in modo duro. Non tutti sono pronti al cambiamento, alcuni lo condividono totalmente, alcuni in parte, altri non lo condividono. C'è stato un progressivo adattamento alla novità, anche perché la Compagnia è cosa diversa dal Teatro.

Nella sostanza la compagnia ti affascina, perché è l'origine del teatro all'italiana: la compagnia che viaggia, che gira. Tutta la nostra esperienza europea però è un'esperienza di teatri che producono, di teatro come luogo di studio del territorio, della materia teatrale che genera materia per gli attori.

La differenza è proprio questa. La nostra realtà era nella compagnia che gira, la nostra esperienza però era il riferimento ai teatri all'estero, vedevamo come funzionavano e capivamo. In Italia la crisi della drammaturgia è dovuta al fatto che ci sono tanti attori e compagnie che girano, e poco tempo per studiare, per maturare delle idee.

Si trovano autori drammaturghi solo dove c'è un'esperienza regionale legata a piccole realtà locali della storia d'Italia. I grandi autori italiani sono Goldoni a Venezia, De Filippo a Napoli, Pirandello che tira un ponte tra Sicilia, Germania e idealismo tedesco. Ci sono autori che, cimentandosi nella produzione teatrale, hanno fatto delle buone cose, ad esempio Manzoni con *l'Adelchi*; però si tratta di un'esperienza drammaturgica senza continuità. Se si vuole trovare in Italia una drammaturgia che funzioni, bisogna guardare alla lirica.

Quando abbiamo fondato il Teatro Due, ci siamo trovati davanti a questi problemi e li abbiamo risolti in parte conflittualmente, in parte con l'efficacia dei risultati.

Non esiste un gruppo che, sia pure sciogliendosi e riaccorpendosi, possa durare 50 anni.

I gruppi normalmente durano più o meno tre anni, con una coda di due.

La nostra è un'esperienza più unica che rara.

Da necessità comune, lo stare insieme si è tramutato in volontà. Tacitamente ci siamo detti « si vive una volta, siamo dentro un'esperienza unica. Va bene, non ci sopportiamo più, ma teniamoci stretti, tanto cosa facciamo di diverso se andiamo fuori? ».

È un matrimonio con un elemento in più: la scommessa di farlo funzionare.

Se l'esperienza finisce, finisce proprio biologicamente.

A un certo punto, la decisione di allontanarmi dal Teatro Due è mia.

In un momento di crisi reciproca, ho pensato che c'era gente capace di dirigere un teatro. Io avrei potuto imparare, ma non avevo né voglia né tempo di farlo, quindi ho deciso di lasciarlo nelle mani di chi ha più qualità tecniche, anche se non ne dividevo tutte le scelte.

Per dare maggior credito alla mia posizione, ho deciso di uscirne da stipendiato, ma non da socio. Se avevano bisogno di me io ero sempre a disposizione. Se dividevo il progetto facevo delle proposte che, se condivise, poi andavano in scena.

²⁶ *Le Nuvole* di Aristofane, diretto e interpretato da R. Abbati, P. Bocelli, C. Cattellani, L. Cleri, G. Dall'Aglio, L. Nucera, T. Rocchetta, M. Vazzoler, musiche A. Nidi, costumi E. Dall'Aglio, luci L. Bronzo, produzione Fondazione Teatro Due, debutto 8 febbraio 2014.

Per un periodo anche il Teatro mi ha aiutato a trovare delle regie fuori. È capitato che avessero delle proposte di persone esterne e non sapessero a chi affidarle, così si rivolgevano a me.

Regie all'estero²⁷

Per le regie che ho realizzato all'estero, invece, tutto è avvenuto tramite contatti personali.

In Iran conoscevano il Teatro Due, perché aveva portato uno spettacolo al festival di Teheran. È uscito un libro scritto in arabo che parla di esperienze di teatro europeo con molte pagine dedicate a me e al Teatro Due. Mi hanno conosciuto in questo modo. Hanno telefonato al teatro chiedendomi di fare uno stage e, intanto che ero lì, ho preso contatti. Nel frattempo stavo facendo a Parma *Edipo a Colono*²⁸ che parlava di cecità, e siamo passati a parlare di Saramago. Io pensavo che non lo conoscessero nemmeno, invece lo conoscevano benissimo.

Per il Brasile, invece, i contatti sono nati nel periodo in cui, da professionisti, giravamo per i festival d'Europa. Ci capitava sempre di trovare una compagnia brasiliana. Un giorno li abbiamo invitati a Parma e fra loro erano dei direttori dei teatri in Brasile che, in seguito, mi hanno chiamato a fare dei corsi, da questi è nata l'idea di fare uno spettacolo.

Nel libro che sto scrivendo²⁹ parlo di quattro regie fatte all'estero: *La strage di Parigi* di Marlowe, tradotta in arabo classico, al Teatro Nazionale di Tunisi³⁰; *Cecità* di Saramago, in lingua farsi, fatta con attori universitari e professionisti del Centro Drammatico Nazionale di Teheran³¹; e un *Giulio Cesare* in lingua suomi, fatto in Finlandia³². Ci sono poi due o tre esperienze di mie traduzioni del *Macbeth* in lingua ewe ed emina, due lingue dell'Africa occidentale. Non conoscendo nulla di queste lingue usavo dei trucchi per capire quando gli attori recitavano bene e quando recitavano male. E quanto

²⁷ *Intervista III*, cit.

²⁸ *Edipo a Colono* di Sofocle, traduzione di E. Bono, regia di G. Dall'Aglio, con T. Rocchetta, R. Abbati, G. Dall'Aglio, P. Bocelli, L. Cleri, G. Gennari, C. Cattellani, M. Vazzoler, musiche A. Nidi, produzione Compagnia del Collettivo/Teatro Due, 1987.

²⁹ Gigi Dall'Aglio lavorava allora alla stesura di un testo di timbro filosofico – riflessioni, resoconti, scherzi e aforismi – che è adesso in corso di pubblicazione, in due volumi: il primo, fresco di stampa, è *Il teatro all'interno della sua pupilla*, Parma, Nuova editrice Berti, 2021. Cfr. il primo capitolo, *La pratica dell'altrove in condizioni estreme* (pp. 23-102), per approfondimenti sulle regie di Dall'Aglio all'estero.

³⁰ *La strage di Parigi* di Marlowe è andata in scena nel 1998 al Teatro Nazionale di Tunisi nell'ambito de "I porti del Mediterraneo", progetto produttivo e di formazione diretto da Marco Baliani e promosso dall'ETI, rivolto ad attori provenienti da paesi del Mediterraneo.

³¹ *Kuri (Cecità)*, di J. Saramago, regia di G. Dall'Aglio, aiuto regia di R. Maffei, co-prodotto dal CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, dal Teatro stabile di Parma, dall'Università di Venezia, dal Teatro di Roma, dall'Ambasciata d'Italia a Teheran e dal Dramatic Arts Center di Teheran, 14 Gennaio 2007, Festival di Teatro Internazionale Fajr.

³² *Julius Caesar* di Shakespeare è andato in scena nel 2000 al Tampereen Työväen Teatteri (Teatro di Stato di Tampere), come progetto speciale di quel teatro che prevede l'inserimento, nel proprio programma annuale, di una regia straniera con compagnia autoctona.

ho capito di quei paesi attraverso lo sforzo di comprensione che facevo... In seguito avvicinarsi al friulano è stato ben più semplice³³!

Gaviões e Passarinhos (Uccellacci e Uccellini in Brasile)³⁴

A San Paolo ho realizzato un progetto per una scuola di recitazione fondata dal più grande attore brasiliano del Novecento, Raul Cortez. Sono diventato amico di sua figlia, Ligia Cortez, la quale ha preso la direzione della scuola.

L'avevo conosciuta in giro per i Festival in Europa, per vent'anni non ci siamo visti, poi l'ho ritrovata ad un convegno qui in Italia e sono rinverditi i rapporti. Lei, che s'interessa anche di teatro per bambini molto piccoli, mi ha spiegato com'è fatta la sua scuola. Gli alunni possono iscriversi dall'età di quattro anni e, seguendo la scuola durante tutto il percorso accademico fino al titolo universitario, possono diventare attori. Ovviamente possono iscriversi a partire da qualunque età. Nelle prime classi la scuola è un paio di volte alla settimana, poi diventa una scuola vera e propria legandosi allo studio delle superiori e dà un diploma da attore. In seguito si configurava come università privata, con un conseguente titolo accademico.

Ligia sosteneva che alla scuola mancasse ancora qualcosa, allora le ho suggerito di creare una compagnia alla fine dell'ultimo anno accademico. La compagnia, che avrebbe lavorato professionalmente per un anno, poteva essere formata da quattro o cinque persone che avevano finito da tempo, e che comunque giravano sempre intorno all'ambiente, dagli studenti che avevano appena terminato l'ultimo anno e da una *guest star*. Ho fatto la regia del primo spettacolo di questa compagnia: una riduzione, tradotta in portoghese, di *Uccellacci e Uccellini* di Pasolini.

Uccellacci e Uccellini è la storia di tre miracoli mancati: il primo è il miracolo della religione che vuole rendere gli uccellacci uguali agli uccellini; il secondo è il miracolo del colonialismo francese che tenta di educare gli uccellacci selvatici, il terzo è quello del marxismo.

Nel film sullo schermo passa il commentario del funerale di Togliatti, che porta a termine un'idea di comunismo e ne apre un'altra; finito il momento di speranza c'è il momento di crisi. Per riproporlo in Brasile, ho spiegato agli attori tutto

³³ Gigi Dall'Aglio si riferisce qui alla lunga avventura che, dal 2000 al 2013, l'ha portato a collaborare con il CSS, Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, per la rivalorizzazione della lingua friulana attraverso il teatro e a collaborare col drammaturgo Paolo Patui. Con lui ha allestito i seguenti spettacoli corali: *Bigatis: storie di donne friulane in filanda* (in scena negli spazi dell'ex filanda Moro al Mittelfest di Cividale, luglio 2000; documentario RAI), *La lungje cene di Nadâl*, adattamento in friulano da Thornton Wilder (2007), *Pieri da Brazzaville*, che racconta tre spedizioni nell'Africa equatoriale, in periodo coloniale, di questo esploratore di origine friulana (2011). Sempre insieme a Patui Gigi Dall'Aglio ha infine realizzato nel 2013, *Siums*, una riduzione per la scena del film di Kurosawa, *Sogni*, firmando sia la regia che la drammaturgia. Per approfondire l'avventura friulana, cfr. G. Rusciano, *Il teatro come rito laico: Gigi Dall'Aglio*, cit. (cap IV: *La sperimentazione linguistica*, pp. 69-94).

³⁴ *Intervista I*, cit. *Gaviões e Passarinhos*, traduzione in portoghese di *Uccellacci Uccellini*, è il titolo dello spettacolo omonimo allestito da Gigi Dall'Aglio per la scuola di arti drammatiche Teatro Escola Célia Helena, San Paolo, 2009.

quello che Togliatti rappresentava per noi. Per ricreare la scena gli attori venivano in avanti portando un dono a tutti i presidenti e i capi di stato che avevano rappresentato un momento di speranza del Brasile. C'era chi portava loro un ananas, chi i suoi quaderni delle elementari con i colori, e, man mano che venivano avanti, li chiamavano per nome. Tutti gli attori erano lì ad aspettare, ma non succedeva nulla, allora cominciarono a piangere e piangendo tiravano su con il naso e, tirando tirando, ad un certo punto iniziavano a tirare a tempo di samba. Lo spettacolo è venuto benissimo.

Ho scelto *Uccellacci e Uccellini* perché trovo che sia un testo ricco di suggerimenti e suggestioni, molto lucido e nello stesso tempo abbastanza ambiguo da stimolare la creatività, la ricerca; mi sembrava perfetto in un contesto dove potevo usare attori bravi e giovani, in un paese come il Brasile, che ha conosciuto la religione come tentativo di risolvere i suoi problemi, il colonialismo come tentativo di unificazione ed il marxismo come esperienza ancora in corso. Venivano fuori temi tutti molto presenti nella loro cultura e che aiutavano i giovani a crearsi un'immaginario. Loro conoscevano benissimo Pasolini, c'era anche il film con i sottotitoli.

Ho sorpreso tutti, perché avevamo tre settimane di tempo. La maggior parte degli attori erano studenti della scuola, poi c'erano tre attori professionisti e due attori che venivano dalla scuola, ma erano già professionisti. Dovevo amalgamare tutte queste persone per fare i tre quadri, anche se l'idea originaria era di farne uno solo, quindi tutti si aspettavano che io facessi una mise en espace, cioè una lettura un po' animata ed espressiva. Quando hanno visto uno spettacolo fatto e finito erano sorpresissimi, ma conoscevo troppo bene il testo.

Una festa a Rio de Janeiro³⁵

A Rio hanno fatto una festa per me, per lo straniero che era andato lì a Teatro. Ricordo che c'era mezza Rio a casa di chi l'aveva organizzata.

Io sono arrivato un po' in anticipo, ma, per non essere quello che arriva per primo alla festa a lui dedicata, mi sono infilato in un bar e, mentre aspettavo, ho chiesto al cameriere se aveva una caipirinha; una cosa che avevo bevuto il giorno prima e mi era piaciuta molto.

Guardo l'ora, è ancora presto, ce ne sta un'altra.

Vado su alla festa, mi chiedono cosa voglio bere e ovviamente chiedo una caipirinha. Durante tutta la sera non fanno che portarmi un cocktail dietro l'altro e quindi ad un certo punto chiedo cos'è questa caipirinha. « Sarà un bicchiere di lime con uno spruzzo di cachaça » penso, e invece mi dicono che è un bicchiere di cachaça con uno spruzzo di lime e due cucchiaini di zucchero!

In quel momento ho realizzato che non avrei più saputo come tornare a casa.

³⁵ *Intervista II* (9 dicembre 2014, casa di Giada Rusciano, Parma).

I momenti della regia³⁶

Ho sempre avuto interesse per la regia. Ho cominciato recitando, ma già a venticinque anni ho fatto la mia prima regia, una mia riduzione de *Le Operette Morali* di Leopardi. Ho fatto anche da aiuto regista a Jerković.

Ho due momenti come regista: il primo, su commissione, quando si decide di fare un testo o se qualcuno mi chiama per mettere in scena una cosa stabilita. C'è il piacere di riuscire ad organizzare tutta la materia secondo un disegno organico preciso. Per materia intendo il testo, gli attori per come sono, lo spazio scenico, i tempi, comprese le musiche e cose varie... Ecco, riuscire ad organizzare tutta questa materia, con quello che comporta, ad esempio il diverso tipo di rapporto che hai con l'autore, se è vivente oppure no...

Gli attori a volte sono preziosissimi, a volte sono degli sciamannati, a volte ne hai metà e metà. Riuscire a combinare insieme tutte queste cose, far venire a tutti la stessa necessità, spingerli a ragionare su quello che stanno facendo, e nello stesso tempo anche sorvegliarne la tecnica, affinché i vari stili non siano troppo differenti a causa delle diverse provenienze, e se sono differenti, saper utilizzare drammaturgicamente le differenze.

Tutto questo, ovviamente, va fatto in uno spazio organizzato, che è la scenografia. Fare in modo che tutto sia coerente, i vestiti adatti allo spazio, alle persone, ai loro corpi, al contenuto del testo. Questo lavoro a me piace moltissimo ed è anche quello che sono in grado di insegnare.

Il secondo momento è quando ho l'esigenza di raccontare qualcosa di profondamente mio, qualcosa che mi appartiene. Non lo faccio con una confessione diretta, ma portando in scena, che so, Woody Allen, Sofocle, Weiss. Uso cioè il teatro come urgenza per dare una veste, un peso, un senso a qualcosa di mio.

Mentre il primo aspetto si può trasformare progressivamente in magistero insegnando a qualcun altro quello che so, il secondo mi preoccupa di più perderlo. Esprimere qualcosa di mio non avviene in maniera esplicita come, ad esempio, chi parla di sé nei suoi spettacoli o come chi mette in scena sé stesso. La mia urgenza personale si nasconde, casomai, dentro la piega di uno spettacolo.

Dal testo alla scena: il progetto registico³⁷

Per prima cosa leggo il testo un mucchio di volte, e ogni volta in modo diverso.

Alla prima lettura del testo annoto tutto quello che il testo mi suggerisce. Ad esempio, leggo una scena di Eschilo e mi viene in mente mia zia, allora annoto "a tal verso mia zia", anche se non so bene perché. La prima lettura del testo è quella delle grandi intuizioni superficiali. Mi piace fare questo tipo di lettura subito dopo mangiato, quando ho un po' di sonnolenza, oppure dopo cena, quando vado a letto. In

³⁶ *Intervista I*, cit.

³⁷ *Ibid.*

dormiveglia mi vengono delle associazioni assurde. Poi scopro che due o tre di queste cose possono avere un peso vero, autentico, forte, allora provo a rileggere il testo alla luce di queste intuizioni.

A questo punto mi succede un qualcosa che accade anche quando mi preparo come attore: una parte del testo coincide perfettamente con queste intuizioni, una parte coincide in modo un po' stiracchiato, una parte non coincide affatto. In quest'ultimo caso posso prendere tre strade:

1. Modificarmi e cambiare tutto il mio atteggiamento verso quel problema. Però non lo faccio per fare lo spettacolo, lo faccio perché ho deciso che, nella vita, cambierò in quel senso.

2. Cambio il testo. A volte lo puoi fare, altre no, a volte è pretestuoso, a volte senti che non ne vale la pena. A volte, invece, senti che ne vale la pena.

3. Analizzo i punti di non coincidenza e apro il bubbone della contraddizione, faccio diventare drammaturgia questa conflittualità tra me ed il testo.

Una volta fatto questo lavoro, inizio a leggere il testo tante volte quante sono le parti degli attori che ritengo di dover seguire con più attenzione. Lo rileggo come se dovessi fare quella parte lì, quindi se interpreto un personaggio che, ad esempio, ricompare tre scene dopo, mi domando cosa abbia fatto il personaggio in tutto questo tempo: è stato in scena, è stato dietro le quinte, si è nascosto, ecc... Alle volte scopro che il personaggio poteva restare ancora in scena, magari nascosto, oppure reso catatonico da uno shock che ha avuto in una scena precedente.

Dopo tutto questo inizi a lavorare con gli attori e a quel punto scopri magari che hai avuto idee bellissime che loro ti smontano. Quando un attore non capisce, prima resisto un po', se la cosa persiste cambio io; purché questo cambiamento non intacchi la macrostruttura che ho costruito.

L'ultima cosa che faccio è la classifica delle priorità. Ci sono cose in cui devi intervenire prioritariamente, altre per cui puoi aspettare, perché si mettono a posto da sole, o che puoi sistemare all'ultimo momento, perché non sono vincolanti per te o per l'attore.

Raccontare l'Olocausto: *L'Istruttoria e Himmelweg*³⁸

Nella nostra *Istruttoria*³⁹ viene ripresa la *Divina Mimesis* di Pasolini, un testo che l'autore scrive ad imitazione della *Divina Commedia*, per dire "non so più dove andare, sono al buio, sono in una selva oscura"; cerca qualcuno che lo guidi da qualche parte e lo trova nel sé stesso impegnato politicamente degli anni Cinquanta. Ha tenerezza verso

³⁸ *Intervista IV*, cit.

³⁹ *L'Istruttoria*, di P. Weiss, regia di G. Dall'Aglio, con R. Abbati, P. Bocelli, C. Cattellani, L. Cleri, G. Dall'Aglio, P. L'Abbadessa, M. Metitieri, T. Rocchetta, R. Sferzi, musiche originali A. Nidi, costumi N. Magnani, luci C. Coloretti, produzione La Compagnia del Collettivo/Teatro Due, 1984. Lo spettacolo, forse il più noto di Gigi Dall'Aglio, è sempre restato in repertorio al Teatro Due: cfr. R. Gandolfi, *Un'Istruttoria lunga più di 30 anni: Olocausto, performance, memoria al Teatro Due di Parma*, Milano-Udine, Mimesis 2016.

quel sé stesso stupido ed ingenuo, però allo stesso tempo è felice, perché aveva una determinazione, così la segue. In questo viaggio nell'Inferno è lui stesso il suo Virgilio.

Anche noi avevamo intorno ai 40 anni quando abbiamo fatto l'*Istruttoria* e il testo di Pasolini un pò ci rispecchiava.

Pasolini dice che l'inferno è il mondo dell'irrealtà, il mondo del nazismo è il trionfo dell'irrealtà. Il mondo reale è quello con tutti i suoi problemi, le sue piccolezze, le sue debolezze, il mondo delle borgate che Pasolini conosceva, il mondo che la gente vive quotidianamente, in maniera reale, vera. Quando gli costruisci sopra l'idea di un impero millenario, come dicevano i nazisti, ecco, quello è il trionfo dell'irrealtà, che genera mostri.

L'*Istruttoria* mi interessava perché avevo visto quella del Piccolo di Milano [per la regia di Virgilio Puecher, 1967, ndr.] ed alcuni di noi ne avevano fatto parte. In quel periodo ero giovane e mi aveva colpito il problema dei campi di sterminio che non conoscevo, che nessuno conosceva. Conoscevo solo qualcosa, perché uno o due anni prima era girata una mostra fotografica agghiacciante sui campi di sterminio.

Da lì in avanti il tema mi è sempre stato molto caro, non solo per la tragedia ebraica, quanto per il problema che l'ebraismo ha posto con i fatti di Auschwitz. Io ho sempre distinto i massacri dovuti a barbarie da Auschwitz. Auschwitz è una qualità diversa del massacro. Di massacri dovuti a barbarie ce n'è fin dalle origini della storia, in Asia, gli europei nelle Americhe, ma quello nazista è maniacale.

Ho scoperto che il rapporto che un paese ha con gli ebrei è una cartina tornasole sulla qualità della democrazia in quel Paese. Per esempio, nel modo in cui ha tentato di risolverlo la Germania c'è una vena suicida dell'umanità, perché non si può pensare di estirpare una questione dalle radici uccidendo tutti. Non è terrorismo, non è guerra. Guerra e terrorismo cercano di spaventarti per assoggettarti, ma voler far fuori tutti è un'altra cosa, è come tagliarsi un piede, un braccio; nella soluzione finale c'è un problema morboso, di malattia, è un caso unico nella storia.

Il problema ebraico esisteva ben da prima; la Spagna decise di confiscare tutti i beni agli ebrei perché con le loro ricchezze diventavano pericolosi per i soldi dei nobili e con l'Inquisizione requisivano i beni agli ebrei e ai non cattolici. Al tempo c'erano gli ebrei marrani che si convertivano, gli altri li uccidevano dichiarandoli apostati. Però non andavano a prendere gli ebrei che, per dire, erano in Bulgaria per deportarli in Spagna ed ucciderli. Non era un loro problema.

La cosa allucinante di Auschwitz è questa: mettere a disposizione tutte le ferrovie d'Europa per andare a prendere gli ebrei da tutte le parti, portarli nei campi ed ucciderli.

È un desiderio così folle che la Arendt scrive *La banalità del male* per dire che solo da un'idea molto stupida può essere generato un progetto del genere, peraltro sostenuto da una incredibile capacità organizzativa.

C'è un libro bellissimo che si intitola *In quelle Tenebre*⁴⁰, una volta letto mi ha dato la sensazione di aver capito tutto. Una giornalista ebrea sa del ritrovamento del direttore del campo di sterminio più piccolo di Auschwitz a cui sfugge il meccanismo

⁴⁰ G. Sereny, *In quelle tenebre*, Milano, Adelphi, 1994.

organizzativo. Quando arriva al campo, ci sono i morti che bruciano per strada e tutti i soldati tedeschi o sono ubriachi o sono seduti sulle panchine completamente fatti di morfina. Lui cerca di rimettere tutto a posto, a modo suo.

Questo fa capire che alla grande capacità tecnica ed organizzativa bastava pochissimo per incrinarsi e far emergere tutto il putridume interno a questo progetto. Viene fuori la bestialità dell'uomo e l'uomo, dinanzi alla sua bestialità, ha bisogno di nasconderla e negarla.

Il male può essere grande nella barbarie, ma qui è di una qualità superiore, l'intenzione che c'è dietro è più tragica e più fredda; un'intenzione che appartiene ad una civiltà come la nostra, molto razionale, avanzata e quindi più agghiacciante.

*Himmelweg*⁴¹ introduce l'altro grande tema già presente nell'*Istruttoria*: se non sei una vittima e non sei un aguzzino, allora cosa sei?

Ho trovato un libro che mi ha illuminato su *Himmelweg*, si chiama *L'ultimo degli Ingiusti* di Claude Lanzmann. Gli "ultimi dei giusti" è una specie di riconoscimento che gli ebrei danno a quelli che sono stati giusti nei loro confronti, ad esempio Perlasca, un fascista italiano ambasciatore in Spagna, che ha salvato moltissimi ebrei, anche quando aveva l'ordine di deportarli.

Qui si parla dell'ultimo decano del consiglio degli ebrei di Terezín, un sopravvissuto che gli ebrei hanno processato come collaborazionista, assolvendolo per mancanza di prove, ma quando è morto non lo hanno sepolto nel cimitero ebraico. Prima di morire quest'uomo rilascia un'intervista in cui si autodefinisce "ultimo degli ingiusti", con una sorta di *humor* ebraico. Dice che tanti di quelli che collaboravano lo hanno fatto per salvarne il più possibile, e non è detto che in tutte le circostanze compiere un atto di martirio fosse più utile che cercare di salvare qualcuno.

Con Lanzmann ed altri, c'è una rivalutazione di questi soggetti della zona grigia, eticamente condannati. Ci sono dei momenti in cui il tuo martirio serve, altri momenti in cui devi aiutare chi puoi, ma devi stabilire chi puoi.

Tutto il contenuto di *Himmelweg* è questo.

Il sindaco del campo di sterminio di Terezín è obbligato dal capo delle SS a mettere in scena un grande spettacolo per la Croce Rossa, con il fine che questa veda come vanno bene le cose lì. I prigionieri fanno delle vere prove da teatro per mettere in piedi questa farsa; io nel mio spettacolo ho fatto prove da cinema, con ciak diversi.

Il capo delle SS mette bene in chiaro che non gli servono tutti gli ospiti del campo, gliene bastano cento. A loro viene assicurato che, finché si presteranno a questa commedia, non verranno deportati ad Auschwitz. Al sindaco viene dato il compito di scegliere questi cento; lui in un primo momento si rifiuta, poi, siccome li avrebbe scelti il capo delle SS, decide di farlo.

Il finale è molto conflittuale, perché il sindaco consegna la lista dei cento da salvare, ma il capo delle SS sfogliandola nota che manca proprio il nome del sindaco,

⁴¹ *Himmelweg - La via del cielo*, di J. Mayorga, traduzione A. Iurissevich, regia di G. Dall'Aglio, con R. Abbati, A. Averone, M. Sbarsi, video L. Le Moli, costumi E. Dall'Aglio, luci L. Bronzo, produzione Fondazione Teatro Due di Parma, 2014. Contemporaneamente allo spettacolo uscì per i tipi ETS il testo drammatico in edizione italiana: J. Mayorga, *Teatro sulla Shoab, Himmelweg, Il Cartografo*, JK, Pisa, ETS, 2014.

ritenuto fondamentale per lo spettacolo. Allora il capo delle SS storna un nome a caso ed inserisce quello del sindaco, lo rende cioè consapevole che la sua salvezza costava la vita ad un altro.

È un testo veramente forte.

Il bello è che in *Himmerlweg* Mayorga mette in bocca al sindaco una frase che ho scoperto provenire da uno dei discorsi del penultimo decano di Terezín.

***Histoire du soldat* al Festival di Avignone⁴²**

Ho fatto uno spettacolo su San Francesco che è tutto un assemblaggio di materiali che arrivavano dagli attori e che nasceva con una premessa ben precisa: ogni attore doveva portare un contributo⁴³. Io avevo chiamato Ninetto Davoli per fare il frate più ingenuo dei fioretti di San Francesco, padre Ginepro, e lui lo ha fatto con una professionalità straordinaria.

Ninetto ci ha portato una sceneggiatura inedita scritto da Pasolini, Citti e Paradisi: *Histoire du soldat*⁴⁴. Così decidemmo di metterla in scena con lui. [Giorgio] Gennari, direttore per molti anni del Festival di Parma, ha avuto un'idea: essendo lo spettacolo diviso in tre fasi, una che riguarda la nostalgia, una sulla tv che ingloba il soldatino nel suo mondo virtuale e la terza fase tutta dedicata al sogno, sarebbe stato interessante dividere la regia in altrettante parti. Così è nato lo spettacolo *Histoire du Soldat* con la regia Dall'Aglio, Martone e Barberio Corsetti⁴⁵.

C'è il pezzo sul passato in cui Ninetto fa il militare in Friuli, poi fa un lungo viaggio verso il Sud passando per l'Emilia. A Roma ritrova la sua famiglia nelle borgate, ma la vita nelle borgate non è più bella come quella che ricordava lui. Questa parte sulla memoria, che poi è la memoria di Pasolini, l'ho fatta io.

A Roma Ninetto fa un patto con il diavolo, che lo fa diventare una grande star della televisione; questa parte l'ha fatta Barberio Corsetti che usa molto i video e gli schermi.

Per questo soldatino la notorietà diventa un incubo, così scappa da questo mondo virtuale e va a cercare una realtà vera e concreta a Napoli. A Napoli trova un'atmosfera fiabesca, dove il soldatino sposa la principessa, la quale sta morendo, allora lui

⁴² *Intervista IV*, cit.

⁴³ *Francesco delle creature*, di E. Balducci, A. Bertolucci, G. Celli, V. Cerami, regia di G. Dall'Aglio, con G. Dall'Aglio, N. Davoli, R. Abbati, P. Bocelli, L. Cleri, G. Gennari, G. Molnàr, T. Rocchetta, F. Royon Le Mée e I Truol, 1 marzo 1992, Teatro Comunale di Gubbio.

⁴⁴ Su questa sceneggiatura, e sul suo adattamento teatrale negli anni Novanta per la regia di Dall'Aglio, Martone e Barberio Corsetti, cfr. Roberto Calabretto, *L'Histoire du soldat di Pier Paolo Pasolini*, Pisa, ETS, 2018.

⁴⁵ *Histoire du soldat*, di P.P. Pasolini, S. Citti, G. Paradisi, regia e ideazione scenica G. Dall'Aglio, M. Martone, G. Barberio Corsetti, con N. Davoli, R. Carpentieri, L. Alessandri, M. Bizzi, P. Bocelli, G. Carminati, C. Catellani, L. Cleri, M. Colasurdo, G. Curcione, A. Lanza, W. Leonardi, G. Mosca, A. Romano, N. Toschi, costumi E. Mannini, musiche A. Nidi, luci P. Mari, realizzazione video P. Iaquone, produzione Teatro Stabile di Parma, Teatro Stabile dell'Umbria, in collaborazione con Compagnia Giorgio Barbieri Corsetti – Teatri Uniti, con la partecipazione di Emilia Romagna Teatro International Arts Centre deSingel, 12 luglio 1995, Festival di Avignone.

con il suo corpo fa una panzanella. Al matrimonio tutti ballano... Questo pezzo era di Martone.

È stata per me un'esperienza stupenda. Ci conoscevamo per nome, io avevo visto qualche loro spettacolo, loro ne avevano visto qualcuno mio, ma ci conoscevamo anche con molti equivoci, come appartenenti ognuno a un genere di teatro; quando poi ci siamo incontrati di persona ci siamo scoperti reciprocamente.

Abbiamo iniziato a raccontarci tutto lo spettacolo, o meglio provavamo a raccontarlo insieme, perché dovevamo riuscire a vederlo. Una volta che lo avevamo visto, ciascuno si prendeva la sua parte e iniziavamo a montarlo.

Per questa regia avevamo un patto: ciascuno era responsabile di un pezzo ma bisognava fare uno spettacolo unico. Per questo bisognava studiare le connessioni e la continuità del discorso e la cosa comprendeva ovviamente anche la scenografia. Lavoravamo insieme su queste connessioni.

Ciascuno doveva lavorare sul proprio pezzo, ma quando uno ci lavorava gli altri due gli facevano da assistente. Il patto era non dire mai "Io farei così", bisognava dire "Se tu vuoi fare così io ti consiglierei questo...".

Si poteva esprimere solo l'aiuto a realizzare quello che uno aveva dichiarato di voler fare, ma non si accettavano proposte alternative. Il più rigido ero io, bisogna dirlo, ma la tentazione di dire "Qui io farei..." era forte.

L'orchestra che avevamo messo in scena, in proscenio, continuava a suonare mentre il sipario si riapriva sulla scena successiva, quindi era la musica a dare continuità allo spettacolo. Era difficile stabilire le varie parti, perché non è che io abbia nettamente fatto il settentrione, Barberio Corsetti Roma e Martone Napoli. Ho fatto il settentrione ma anche i quartieri di Roma, com'erano prima che Ninetto fosse famoso, ho parlato della nostalgia, di tutto il passato. Barberio Corsetti ha fatto il salto nel virtuale, quando Ninetto diventa solo un'immagine, mentre Martone ha fatto il salto nel sogno. Per lo spettatore lo spettacolo appare un continuo omogeneo, però ciascuno ha la sua specifica particolare. Io non avrei saputo lavorare come Barberio Corsetti sul virtuale, è una sua abilità particolare, oppure parlare di Napoli con tutto il folklore nero che ha usato Martone. Invece, ho fatto diversi spettacoli sul passato e sulla nostalgia, tematiche molto familiari per me.

Abbiamo davvero lavorato insieme, c'erano tre compagnie fuse in una unica. Per mettere in piedi *Histoire du soldat* abbiamo impiegato un mese e mezzo, due settimane a testa più una settimana infernale di prove ad Avignone: provavamo con 40 gradi in una sala del Comune, dove non c'era aria condizionata. Facevamo le prove in costume da bagno e gli attori credevano all'operazione talmente tanto al punto che non protestavano, ma si sarebbero messi a piangere per come erano disperati. Lì la necessità comune c'era già, tutti amavamo Pasolini, se c'era una disputa bastava dire "ragazzi, stiamo credendo al senso di quello che facciamo, abbiamo tutti intenzione di fare un omaggio ad un autore che per tutti significa tanto, allora risolviamo, chiudiamo i problemi": in questo modo andavamo avanti. La prima è stata fatta al Festival di Avignone in presenza di Citti. Dopo la prima io, Martone e Corsetti ci abbracciavamo come tre bambini, eravamo felici.

*Non si uccidono così anche i cavalli?*⁴⁶

L'idea di mettere in scena *Non si uccidono così anche i cavalli?* nasce da un lavoro fatto con i miei studenti dello IUAV di Venezia⁴⁷. Ho scelto questo romanzo, già adattato per il cinema⁴⁸, per fare un esercizio di costruzione teatrale col passaggio da una sceneggiatura cinematografica ad uno spettacolo di teatro. Anche se ho supervisionato il loro lavoro, i ragazzi hanno lavorato molto da soli; hanno fatto la riduzione del testo, hanno visto qualche riduzione che era già in atto, hanno diviso la storia in vari momenti e ogni gruppo ha lavorato sul suo momento. Per il progetto, a Venezia è stata coinvolta mezza università a suonare e ballare: era il laboratorio finale del triennio di teatro. Le Moli, che era il direttore della specialistica di teatro, lo ha visto e ha proposto di farne una regia al Teatro Due, mentre Paola Donati, direttrice del Teatro Due, ha avuto l'idea di realizzarlo in collaborazione con Michela Lucenti che era in residenza con la sua compagnia, Balletto Civile⁴⁹.

Negli anni Trenta, in piena depressione, in America avevano già inventato i *reality*, alimentati da un'ideologia del coraggio e della sfida assolutamente bugiarda, che illude la gente; vi ho letto anche la natura della nostra crisi. Il tema era molto attuale, molto sentito - i *reality*, la crisi economica legata alla crisi morale ed esistenziale - e d'altra parte consentiva la trasposizione di una storia, che si svolge in mille ore, in un'unica cornice di luogo, di tempo e di azione, utilizzando un aspetto che non può che essere del teatro.

Abbiamo avuto la possibilità di utilizzare il linguaggio teatrale con tutta la sua specificità possibile, cioè giocare sulla confusione tra tempo reale e tempo narrativo, sull'ambiguità della presenza del pubblico sia allo spettacolo teatrale sia alla materia dello spettacolo teatrale, perché questa è una gara di danza ed il pubblico è presente come se fosse il pubblico della gara di danza. La Lucenti ha curato tutto quello che riguarda i corpi in movimento. Ero in grado di far muovere i corpi come volevo, ma solo avendola accanto e discutendone con lei. Per controparte Michela non faceva coreografie se non discutendo con me l'opportunità e la quantità di quanto o quanto poco coreografare. Lo spettacolo è quindi nato da una collaborazione stretta che mi viene bene nel lavoro.

⁴⁶ *Intervista V*, cit.

⁴⁷ Fino al 2015 Gigi Dall'Aglio è stato responsabile del lungo laboratorio teatrale che concludeva il corso di laurea specialistica in Scienze e Tecniche del Teatro allo IUAV di Venezia.

⁴⁸ H. McCoy, *Non si uccidono così anche i cavalli?*, Roma, edizioni Sur, 2019 (ed. or. 1935); la versione filmica *They Shoot Horses, Don't They* è del 1969, per la regia di Sydney Pollack

⁴⁹ *Non si uccidono così anche i cavalli?*, di H. McCoy, traduzione e adattamento di G. Mariuzzo, regia di G. Dall'Aglio, con R. Abbati, A. Averone, M. Camilli, A. Capaldi, C. Cattellani, A. Chiarello, L. Cleri, A. Coppone, P. De Crescenzo, M. Frascà, F. Gabrielli, L. Giordana, F. Lombardo, M. Lucenti, L. Nucera, M. Sbarsi, E. Serra, G. Spattini, C. Taviani, N. Tormen, M. Vazzoler, C. Viola, adattamento musicale G. Pezzino, costumi Marzia Papparini, luci Luca Bronzo, scrittura fisica Michela Lucenti, produzione Fondazione Teatro Due di Parma in collaborazione con Balletto Civile di Michela Lucenti, 2011.

L'Anita di Verdi, un falso ben orchestrato⁵⁰

Una delle cose più divertenti che ho fatto è stata l'*Anita* di Verdi⁵¹.

Insieme a Davide Pitis avevamo fatto finta che fossero stati ritrovati dei frammenti verdiani ad un mercato d'antiquariato vicino a Busseto, in base ai quali era possibile credere che Verdi avesse intenzione di scrivere un'opera, mai menzionata nella sua corrispondenza, in onore di Giuseppe Garibaldi. L'opera dava particolare risalto alla morte della moglie Anita. Il falso lo avevamo datato dall'Unità d'Italia in avanti.

Per scrivere il testo ho copiato i versi di tutti i librettisti di Verdi, facendo un lavoro filologico niente male. Era un bell'esercizio di stile, dal quale veniva anche fuori una bella storia d'amore raccontata con i toni dell'Ottocento, quindi era tutto giusto.

Il mio amico Pitis aveva preso dei pezzi di un'opera di Verdi adattandoli un po', ma sostanzialmente restavano quelli, allora magari io dicevo "Qui evidentemente Verdi per urgenza di questo pezzo, dopo un'ispirazione venuta da fatti recenti, ha preso qualcosa che aveva già fatto..." o magari dicevo "Qui addirittura anticipa cose che troveremo in sue opere posteriori".

C'era un coro di 60 elementi, con un soprano che faceva Anita ed un baritono che faceva Garibaldi.

Ad un certo punto ho capito che il pubblico era completamente convinto che si trattasse di un inedito di Verdi; io ed il mio amico, che mi accompagnava al piano, ridevamo come matti. Ero talmente esagerato nel dire delle stupidaggini, che pensavo si capisse che erano tutte balle.

Avevamo scritto un pezzo d'emergenza proprio per un caso come questo, lo tenevamo lì e lo avremmo suonato, solo che vedevamo che il pubblico ci credeva troppo; così ad un certo punto ho detto che c'era anche un pezzo del *Falstaff* scritto con un inchiostro diverso e che gli studiosi ritenevano fosse di Verdi e che era un tentativo di Verdi di ricordare Anita usando le milonghe popolari dell'Ottocento. In realtà era un pezzo ripreso pari pari da Berzolla. Infatti a quel punto un critico si è alzato ed è andato via, ma lo spettacolo era quasi finito.

Chi si intende un pò di musica lirica sa che l'ultima opera di Verdi è il *Falstaff*, lo scrive nel 1899 come chiusura del secolo, e finisce con tutto il coro che, andando verso il pubblico, canta un mottetto a più voci che dura dieci minuti «tutti gabbati, tutti gabbati...».

Io a questo punto dico "Qui c'è il pezzo finale in cui Garibaldi è a Caprera, dove nessuno gli crede più, guarda il mare dalla montagna e ricorda tutti i momenti della sua vita, sente la voce di Anita che gli parla e finisce che lui dice "Noi credevamo di essere nati tutti uguali, fratelli etc... e invece «tutti gabbati, tutti gabbati, tutti gabbati»".

Abbiamo confessato che si trattava di un falso in questo modo.

Il pubblico ha riso moltissimo e il direttore del festival è venuto sul palco dicendo "Non ci resta altro che ringraziare, per questo bellissimo falso, Gigi Dall'Aglio che ha

⁵⁰ *Intervista II*, cit.

⁵¹ *Anita* di Davide Pitis e Gigi Dall'Aglio, 14 ottobre 2012, Festival musica Portogruaro (spettacolo musicale realizzato per i 150 anni dell'Unità d'Italia).

scritto i versi e Alessandro Nidi che ha scritto le musiche”. All’improvviso silenzio, nessuno parlava e poi c’è stato un boato di dieci minuti che non finiva più. Il giorno dopo sul «Gazzettino di Venezia» c’era una pagina intera dedicata allo spettacolo, divisa a metà tra chi era d’accordo e chi no.

Il Premio della Critica⁵²

L’anno scorso ho preso il Premio della Critica⁵³ e ho annunciato che lo prendo come le nozze d’oro con il Teatro.

Ho detto che è stato come perdere la verginità, perché ho fatto spettacoli che hanno vinto come miglior testo, miglior scenografo, miglior interprete femminile, maschile, hanno vinto di tutto, ma io non ho mai vinto. Allora mi sono detto “perdo la verginità a 70 anni, un disastro!”. Non ho mai tenuto molto ai premi, come alle critiche, anche se ovviamente quando te lo danno ti fa sempre piacere.

Ho scoperto che nelle critiche positive non riuscivo a leggere veramente il lavoro che ho fatto, mentre le critiche negative mi sembravano delle pugnalate a tradimento, perché se qualcosa non va in uno spettacolo lo sai da solo, quindi ti aspetti che da una critica negativa venga lo stimolo per migliorarti, ma non è vero. Quello stimolo ti arriva dalle critiche positive, quando individuano qualcosa di giusto in quello che hai fatto.

Venticinque anni fa ho smesso di leggere critiche, non ho mai più toccato una critica. Ovviamente le conoscevo, perché te lo vengono a dire, ma è diverso dal leggerle.

Il teatro come rito laico⁵⁴

Amo molto i miti, perché mi consentono di giocare. Senza i miti non giochi a niente, però ai miti io ci credo come gioco, e quando gioco, io gioco sul serio, cioè come se ci credessi davvero.

Non ho mai creduto a Babbo Natale, Santa Lucia, ecc..., ma ho fatto finta di crederci fino agli otto, nove anni, perché non volevo che finissero i regali. Ho dei ricordi precisi di quel momento ed è divertente ripensare alle cose che gli adulti costruivano, affinché io continuassi a credere.

Io sono sostanzialmente ateo, ma faccio un lavoro che non può prescindere dalla sacralità, però mi ci applico in forma ludica. Credo in Dio per fare teatro...

Cosa vuol dire? Studio cosa vuol dire Dio da un punto di vista antropologico, cioè con chi mi voglio mettere quando faccio teatro; devo quindi capire chi è il Dio con cui devo conversare, oppure chi è il Dio che devo creare per avere un colloquio.

⁵² *Intervista II*, cit.

⁵³ L’Associazione Nazionale dei Critici di Teatro ha conferito a Gigi Dall’Aglio il premio annuale, edizione 2014.

⁵⁴ *Ibid.*

Il teatro è una forma rituale, ma assolutamente laica.

È chiaro che tutto nel teatro viene messo in discussione, anche dagli autori tragici famosi che si proclamano credenti e che, secondo me, lo sono perché in questo modo fanno delle belle tragedie. Euripide ad esempio diceva: “è il caso o il Fato che ci guida?”. Cominciava, cioè, ad avere dei dubbi e ad esporli e questo faceva arricciare il naso a molta gente del suo tempo, però utilizzava tutti i miti, li rifaceva, cioè ci giocava.

Per giocare con i miti, che sono la sostanza del teatro, devi dare materia ai miti; poi devi essere abile per far vedere, mentre fai uno spettacolo, che il mito a cui ti affidi è una materia ludica dentro cui puoi perderti, come un bambino che gioca alla guerra e si perde nel gioco.

Il bambino al gioco ci crede pienamente, perché se non ci crede, a cosa si gioca?

STUDI

Marco De Marinis

«È QUESTO IL RITMO CHE VOGLIO»: BECKETT REGISTA¹

0.

Da molto tempo Samuel Beckett appartiene al ristrettissimo novero dei massimi drammaturghi del Novecento. Si può anche sostenere che, almeno dal punto di vista dell'impatto avuto sul modo stesso di concepire la scrittura drammatica, egli sia stato addirittura il più importante. È abituale ormai pensare a un *prima di* Beckett e a un *dopo* Beckett nel teatro contemporaneo.

Meno nota invece, almeno da noi, è la sua attività di regista teatrale, che egli esercitò con assiduità, grande impegno e notevoli risultati, dalla metà degli anni Sessanta in poi, anche se soltanto per l'allestimento delle sue *pièces*. Essa è importante non soltanto in sé ma anche, e soprattutto, per l'enorme influenza che ha avuto sullo scrittore e in particolare sul drammaturgo.

La pubblicazione in italiano dei suoi *Theatrical Notebooks* non colmerà soltanto una vistosa lacuna della bibliografia beckettiana nella nostra lingua ma aiuterà in maniera decisiva, si spera, ad attirare l'attenzione dei lettori, degli studiosi e degli operatori teatrali su questo versante meno noto della multiforme attività artistica del grande autore.

1.

Beckett cammina sul palcoscenico, gli occhi fissi a terra, e mostra il movimento mentre dice le battute di Estragone: "Avevi qualcosa da dirmi?... Sei arrabbiato?... Perdonami... Andiamo Didi. Dammi la mano...".

Ad ogni frase, Beckett fa un passo verso il compagno immaginario. Sempre un passo e poi la frase. Beckett lo chiama approccio "passo a passo": un tema fisico che viene discusso cinque, sei o sette volte e deve essere eseguito molto accuratamente. *Questo è l'aspetto coreografico della storia. Lucky cade due volte e ciò non deve essere reso in maniera realistica, ma con estrema precisione. [...]* Beckett mostra: si piega sulle ginocchia e, con le braccia prima verso l'alto e poi stese in avanti, si lascia scivolare a terra.

Wigger [interprete di Vladimiro]: "Ma come si può evitare la perdita di ogni considerazione per l'essere umano, come si può evitare che tutto ciò diventi sterile?"

Beckett: "Si tratta di un gioco, bisogna considerare tutto ciò come un gioco. Quando i quattro sono tutti stesi a terra, *la scena non può essere trattata naturalisticamente.*

¹Questo testo è stato scritto come prefazione alla traduzione italiana del primo volume dei *Theatrical Notebooks*, riguardante *Aspettando Godot*, e poi ritirato per insanabili contrasti con l'editore.

*Questa deve essere trattata artificialmente, come se fosse un balletto. Altrimenti tutto diventa un'imitazione, un'imitazione della realtà*².

Questo lungo brano appartiene a un articolo di Walter D. Asmus, che fu il giovane aiuto-regista per la prima messa in scena di *Aspettando Godot* firmata ufficialmente da Beckett, allo Schiller-Theater di Berlino, nel marzo 1975. Cioè la messa in scena il cui quaderno di regia viene riprodotto in facsimile e trascritto nel primo volume dei *Theatrical Notebooks*, che contiene fra l'altro anche una versione consuntiva, in inglese, di *Aspettando Godot* legata principalmente, anche se non esclusivamente, a quell'allestimento.³

Tuttavia, come ricorda James Knowlson nell'Introduzione a quel volume, anche se la sua prima regia ufficiale di quest'opera arriva solo a metà degli anni Settanta, «il coinvolgimento personale di Samuel Beckett nell'allestimento di *Aspettando Godot* fu intenso e di lunga durata»⁴, risalendo addirittura alle ultime settimane del 1952, quando il drammaturgo (del tutto digiuno di esperienza teatrale, per sua stessa ammissione) partecipò timido e taciturno alle prove di quello che sarebbe stato il primo allestimento mondiale del lavoro, per la regia di Roger Blin a Parigi (5 gennaio 1953, Théâtre de Babylone).

Tenendo conto che si tratta del suo primo testo teatrale (a parte l'inedita *Eleutheria*, del 1947, che egli non volle mai né pubblicare né far rappresentare, ritenendola insoddisfacente)⁵, ciò significa che l'interesse attivo per gli esiti scenici delle sue *pièces*, e quindi per la regia, contrariamente a quel che si è pensato spesso, risulta antico quasi quanto la sua carriera di drammaturgo. Esiste dunque un quindicennio di “preistoria” del Beckett regista anteriore al debutto autonomo vero e proprio nel 1967, per l'allestimento di *Finale di partita*, sempre in tedesco, sempre allo Schiller-Theater.

In precedenza, un Beckett ancora riluttante di fronte alla piena assunzione della responsabilità registica aveva lasciato ad altri la firma. Ad esempio, per un *Finale di partita* allestito a Parigi nel febbraio 1964, con Patrick Magee e Jack MacGowran nei ruoli principali. È quest'ultimo a ricordare:

Veramente il miglior *Finale di partita* che abbiamo mai recitato fu diretto da Beckett a Parigi nel 1964. Patrick Magee era con me a recitare nella parte di Hamm, io ero Clov, ed avevamo due eccellenti caratteristi per i vecchi nei bidoni. Beckett venne e passò sei settimane a dirigere la pièce. Non comparve nel

² W.D. Asmus, *Beckett dirige "Godot"*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 392-393 (corsivi miei).

³ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1: *Waiting for Godot. With a revised text* [1993], edited with an introduction and notes by J. Knowlson and D. McMillan, New York, Grove Press, 2019. Per maggiori dettagli in proposito, rimando all'articolo di Angelo Romagnoli, *Quel copione di Beckett. Temi e problemi di una traduzione italiana dei Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, in questo stesso numero.

⁴ Cfr. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., p. XI.

⁵ Secondo il suo biografo James Knowlson, Beckett scrisse *Eleutheria*, fra gennaio e febbraio 1947, prima di iniziare la trilogia romanzesca, «un po' per cambiare e un po' per sfidarsi», J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, a cura di G. Frasca, Torino, Einaudi, 2001, p. 424 (*Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londra, Bloomsbury Publishing, 1996).

programma di sala perchè c'era un giovane direttore [Michael Blake] che gli lasciò prendere il controllo⁶.

Secondo Stanley E. Gontarski, fra gli studiosi che hanno meglio studiato questa preistoria, il momento chiave che costrinse finalmente Beckett a uscire allo scoperto come regista fu rappresentato dalla sofferta stesura di *Play* (fra 1962 e 1963) e, soprattutto, dalle difficoltà legate al suo allestimento, fra 1963 e 1964. Come ha scritto nell'Introduzione al IV volume dei *Theatrical Notebooks*,

fu forse proprio la composizione di *Play* a spingere Beckett, restio com'era, ad assumere la piena responsabilità della regia delle proprie opere teatrali [...] Ciò da cui Beckett non poteva ormai più fuggire era la completa responsabilità registica o l'autocollaborazione. [...] Tale produzione di *Comédie* [al Théâtre de France nel febbraio 1966, con Jean-Marie Serreau come "regista accreditato"] avviò un lungo periodo in cui Beckett lavorava con Beckett, come *autore/regista* in collaborazione con se stesso. La regia diviene una componente cruciale del suo processo creativo e volgere uno sguardo da regista alla sua produzione precedente gli offrì l'opportunità di "correggere" (è il termine di Beckett) le insufficienze teatrali riscontrate e di dare nuova forma alle sue opere grazie ad un'estetica che si lega con la composizione e la messa in scena di *Play*⁷.

Ed è sempre Gontarski a ricordarci che

Beckett diresse in tutto sedici produzioni teatrali e sette opere per la televisione tedesca, apportando ogni volta almeno degli aggiustamenti ai testi ed ogni volta creando il testo finale durante le prove⁸.

Si tratta di una produzione tutt'altro che disprezzabile già soltanto da un punto di vista quantitativo. Naturalmente, come nel caso di altri celebri autori, tutte le regie di Beckett riguardano suoi testi, con la sola eccezione, per altro poco significativa, della prima in assoluto, che consistette nel dirigere Pierre Chabert ne *L'Hypothèse* di Robert Pinget⁹.

2.

Come regista, Beckett rilancia su basi nuove la sua sfida al teatro, prosciugando vieppiù il testo, portando spesso il parlato al limite dell' intellegibilità con la velocità d'esecuzione imposta (si pensi, in particolare, a *Commedia* e a *Non io*, del 1972), e

⁶ J. MacGowran, *L'alchimia di un incontro decisivo*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, cit., pp. 373-374.

⁷ Cfr. S.E. Gontarski, *Deteatralizzare il teatro. Dopo Play*, in A. Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 220-224 (questo testo è apparso originariamente come introduzione a *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 4: *The shorter Plays*, a cura di S.E. Gontarski, Londra, Faber & Faber, 1995).

⁸ Ivi, p. 224.

⁹ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., p. 611.

puntando decisamente sulla composizione visivo-sonora, costruita attorno a immagini chiave, mediante un uso sapiente delle luci e dello spazio e un altrettanto ben calibrato dosaggio di suoni e silenzi.

Indubbiamente, l'influenza esercitata dall'esperienza della scena sulla sua scrittura drammatica (e non solo) è enorme (ad esempio, molto superiore che nei casi, pur diversi fra loro, di altri due grandi drammaturghi registi come Pirandello e Brecht) e forse ancora sottostimata. Né dobbiamo trascurare il fatto che l'attività registica di Beckett si avvia nel contesto di una sua progressiva apertura, a partire già dagli anni Cinquanta¹⁰, agli altri mezzi audiovisivi, dalla radio al cinema, al video, passando per la pantomima, la danza e la musica. Anzi possiamo supporre che sia proprio all'interno di questa intensa sperimentazione interdisciplinare (con pochi eguali nel Novecento) che Beckett approdi definitivamente alla regia, come un punto d'arrivo in qualche modo inevitabile, predestinato, anche se sempre mal sopportato, perché toglieva tempo al «vero lavoro», la scrittura.

3.

In genere si parla della produzione drammatica di Beckett come di un *percorso unitario* affetto sempre più dall'afasia e caratterizzato da un'implacabile scarnificazione progressiva della forma-dramma, che disintegra uno dopo l'altro tutti i suoi tratti distintivi, i suoi tradizionali punti d'appoggio (intreccio, conflitto, dialogo, parola, movimento e, infine, anche il corpo), per sfociare nella dimensione estremamente compressa, minimale, esausta, in realtà essenziale, dei "dramaticules" o "shorter plays": il punto d'arrivo più vicino al traguardo sempre agognato e mai veramente raggiunto del silenzio, della pagina bianca.

Questa immagine di un omogeneo itinerario *verso lo zero* è integrata, di solito, con l'osservazione circa la tendenza di Beckett drammaturgo a concepire i suoi testi, progressivamente ridotti nelle dimensioni, in termini sempre più rigidi, come delle vere e proprie *partiture*, fissate in tutti i dettagli sulla pagina e, dunque, da mettere in scena, o piuttosto da *eseguire*, con la fedeltà letterale che si deve – almeno in linea di principio – a una composizione musicale o a una coreografia.

Tutto questo è vero, in gran parte¹¹, ma si corre il rischio di costruire un'immagine falsa, in definitiva, del teatro di Beckett se ci limitiamo a spiegare i cambiamenti che

¹⁰ Il primo radiodramma, *Tutti quelli che cadono*, fu scritto nell'estate 1956, su invito della BBC. *Film*, con Buster Keaton, è del 1963 e *Eh Joe*, la prima pièce per la televisione, del 1965. Stranota è la passione che Beckett nutrì, fin da giovane, per il cinema e, in particolare, per i comici del muto. Nel 1936, durante uno dei ricorrenti periodi di grandi difficoltà economiche, «prese seriamente in considerazione l'ipotesi di andare a Mosca all'Istituto statale per la cinematografia, e scrisse una lettera a Sergej Ejzenštejn nella quale gli chiedeva di accettarlo come apprendista», J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., p. 267.

¹¹ Tuttavia è il caso di osservare che in questa tensione verso la riduzione, egli raggiunse il risultato estremo, almeno dal punto di vista quantitativo, abbastanza presto, già nel 1969, con *Respiro (Breath)*, la cui durata prevista è di soli 35 secondi! Cfr. S. Beckett, *Teatro completo. Drammi, Sceneggiature, Radiodrammi, Pièces televisive*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 425.

intervengono nella sua scrittura drammatica restando all'interno della dimensione letteraria e mediante delle dinamiche esclusivamente letterarie.

Al contrario, per comprendere realmente i cambiamenti profondi che si producono nei processi di composizione delle sue *pièces*, da un certo momento in poi, è indispensabile prendere in considerazione anche e soprattutto la sua crescente attività di regista, nascosto o ufficiale, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta.¹² Così facendo, al posto di una unitaria progressione minimalista, scopriamo una discontinuità, addirittura una *rottura*, che risale – come ho già ricordato – all'epoca della composizione e dei primi allestimenti di *Commedia*, fra 1962 e 1964.

Seguiamo di nuovo Gontarski, colui che ha visto forse meglio di tutti questa rottura e ne ha meglio compreso le cause e le conseguenze:

La natura della scrittura teatrale di Samuel Beckett subì un profondo cambiamento a partire dai primi anni Sessanta [...]. *L'esperienza di mettere in scena se stesso ebbe un duplice effetto, quello di modificare la sua scrittura dei nuovi drammi e quello, altrettanto importante, di offrire a Beckett l'opportunità di ripensare, riscrivere e completare opere già pubblicate.*

Quando cominciai ad assumersi *ufficialmente* il compito di mettere in scena i propri drammi (dapprima nel 1967, con la produzione di *Endspiel* [*Endgame*] allo Schiller-Theater e poi, in modo continuativo nonostante le dichiarazioni in senso contrario, fino a giungere alla riscrittura nel 1986 del dramma teatrale *Was Wo* [*What Where*] per la televisione tedesca), *Beckett fece di tali occasioni il completamento del suo processo creativo, la realizzazione completa della propria opera*¹³.

Seguiamolo ancora a proposito della posizione determinante di *Commedia* in questo processo:

Se quello che tendiamo a definire l'ultimo stile di Beckett prese l'avvio con *Play*, tutta la sua produzione teatrale allora è "ultima", scritta nello "stile ultimo", vale a dire *tutte le opere teatrali sono "scritte" (completate) dopo la pubblicazione di Play, persino Play stessa*¹⁴.

4.

Fu dunque soprattutto grazie a *Commedia*, e al lavoro in prima persona per i suoi numerosi allestimenti (in francese, tedesco e inglese) dal 1964 in poi, se Beckett cambiò il modo di concepire un testo drammatico, il suo processo di composizione e il suo rapporto con la scena. Mentre, fino a quel momento, egli era rimasto fondamentalmente un drammaturgo *preventivo*, preoccupato soprattutto che la messa in scena

¹² Nella sua monumentale biografia Knowlson ricorda che, durante le prove a Londra di *Finale di partita*, con la regia di Roger Blin, nell'aprile 1957, egli «interveneva molto più attivamente di quanto avesse mai fatto alle prove di *Aspettando Godot* [...]. A quell'epoca Beckett si sentiva oramai molto più addentro al linguaggio teatrale», J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit. p. 513.

¹³ S.E. Gontarski, *Deteatralizzare il teatro. Dopo Play*, cit., p. 215 (corsivi miei).

¹⁴ *Ibid.* (corsivi miei).

realizzasse fedelmente ciò che l'autore aveva fissato una volta per tutte sulla pagina scritta,¹⁵ con *Commedia* Beckett diventa sempre più cosciente del fatto che è impossibile considerare definitivo un copione prima che le prove teatrali si concludano e, di conseguenza, egli si mostra sempre più disponibile a modificare, correggere, riscrivere, tagliare. Da drammaturgo tutto sommato *a priori* si trasforma definitivamente in drammaturgo *a posteriori*, sempre pronto a rimaneggiare anche le versioni già affidate alla stampa.

Insoddisfatto dei primi due allestimenti di *Commedia* (quello di Deryk Mendel a Ulm in Germania, nel giugno 1963, e quello di Alan Schneider a New York, nel gennaio 1964), Beckett decise di seguire più da vicino il lavoro delle prove con Jean-Marie Serreau, a Parigi, e con George Devine, a Londra. In particolare, fu durante le prove parigine, che procedevano con difficoltà, e prima che cominciassero quelle londinesi, che egli attuò dei cambiamenti fondamentali nel testo e li annunciò al regista inglese con una lettera, a meno di un mese dalla data prevista per il debutto.¹⁶ Successivamente egli compose uno scritto dal titolo *Annotazioni posteriori alla produzione del National Theatre*, che in effetti conteneva solo poche differenze rispetto alla lettera a Devine anteriore alle prove inglesi. Tutto ciò spinse l'editore britannico di Beckett, John Calder, a annunciare i cambiamenti con una lettera al "Times Literary Supplement" pubblicata il 23 aprile 1964.¹⁷

Come osserva Gontarski,

Le molteplici produzioni di *Play* indicano non solo il coinvolgimento sempre più frenetico di Beckett nella messa in scena della sua opera in tre lingue, il francese, il tedesco e l'inglese, ma anche che egli era disposto ad apportare cambiamenti e talora persino a riscrivere sostanzialmente la versione a stampa dei suoi testi basandosi su dettagli pratici, sulla realtà e la conoscenza che il lavoro nello spazio scenico portava letteralmente alla luce. [...] *Un così attento ed intenso impegno teatrale cominciò a mettere in luce varie insufficienze o inesattezze nei suoi testi*; così i cambiamenti annunciati da Calder sarebbero presto diventati un fatto costante per ogni dramma che Beckett avrebbe diretto nel futuro¹⁸.

A questo proposito, i quattro volumi dei *Theatrical Notebooks*¹⁹ rappresentano una miniera preziosa, non ancora esplorata e sfruttata a fondo, anche se soprattutto

¹⁵ *Aspettando Godot* fa tuttavia eccezione in tal senso. Scritta assai rapidamente (fra ottobre 1948 e gennaio 1949), e quasi per rilassarsi dal *tour de force* narrativo in cui Beckett era immerso all'epoca, questa prima *pièce* trovò l'autore sempre disposto a rivederla, correggerla, in ogni occasione editoriale o di allestimento, fino alla revisione "finale" per la sua regia del 1975. Cfr. S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 793-794.

¹⁶ S.E. Gontarski, *Deteatralizzare il teatro*. Dopo *Play*, cit., p. 222.

¹⁷ *Ivi*, p. 223.

¹⁸ *Ibid.* (corsivi miei).

¹⁹ Oltre ai voll. 1 e 4, già citati, cfr. vol. 2: *Endgame. With a revised text*, a cura di S.E. Gontarski, London, Faber & Faber, 1992; vol. 3: *Krapp's Last Tape. With a revised text*, a cura di J. Knowlson, Londra, Faber & Faber, 1992. A questi quattro va in realtà aggiunto un quinto volume, riguardante *Giorni felici: Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, a cura di J. Knowlson, Londra, Faber & Faber, 1985.

in area anglosassone non mancano importanti contributi sull'impegno registico dello scrittore irlandese.²⁰

Beckett componeva i suoi quaderni di regia con ancor più precisione di quella che metteva nella scrittura drammatica, oltretutto in questo caso applicata non più soltanto, o prevalentemente, alle parole ma anche – e in maniera paritetica – a tutti gli altri linguaggi della scena: lo spazio, le luci, la musica e i suoni, le voci, i movimenti e le mimiche degli attori, etc.²¹ Si tratta, in effetti, di una vera e propria *scrittura scenica*, che rinnova i fasti dell'epoca d'oro del libro di regia, il *Regiebuch*, andando da Stanislavskij a Reinhardt, fino ai *Modellbücher* di Brecht e del Berliner Ensemble²². E questa scrittura scenica – è il caso di ribadirlo ancora una volta – non resta senza influenza sulla drammaturgia, la quale, con i “dramaticules”, comincia a produrre delle autentiche, brevi partiture piuttosto che dei drammi, assumendo così pienamente, già sulla pagina, la multidimensionalità riconosciuta da Bernard Dort, parlando di una «scrittura drammatica [che] si organizza come un crocevia di scritture sceniche virtuali»²³.

5.

È molto interessante vedere come cambiano in Beckett, a partire dalle vicissitudini di *Commedia* e grazie alle esperienze dirette di regia, la sua visione teatrale e, quindi, la sua (ri-)scrittura drammatica.

²⁰ Cfr. R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980; J. Kalb, *Beckett in performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; D. McMillan e M. Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, London, John Calder, 1988.

²¹ Cfr. il già citato quaderno di regia per il *Godot* berlinese del 1975. Una sua accurata descrizione fu fatta “a caldo”, in quello stesso anno, da Asmus: «In un volume rosso e rilegato in cartoncino, con le pagine a quadretti, partendo da un certo libro ne è stato scritto un altro: un metalibro. È scritto in inchiostro nero, in inglese e nelle sue 150 pagine sono contenute istruzioni dettagliate riguardanti l'intera pièce. Da pagina 2 a pagina 53 ci sono le disposizioni sceniche. La pagina di destra è per lo più usata per una descrizione scritta, mentre la pagina di sinistra serve per gli schizzi o è lasciata libera per le correzioni e le note supplementari. Le divisioni seguono quelle delle sezioni A1-A6 nel primo atto, e delle sezioni B1-B5 nel secondo. Ogni movimento, ogni azione è provvista del relativo riferimento alla battuta del copione in tedesco, sottolineata ogni volta. La seconda parte del libro è suddivisa per temi: i movimenti di Lucky; il piede di Estragone; la frusta; Vladimiro, Estragone e l'albero; esame del luogo (con schizzi); dubbio, malintesi; vieni, andiamo; aiuto; cosa ho appena detto; paradiso; il sonno; ricordare; approccio passo a passo. A ciascuno dei tioletti tematici vengono aggiunte le battute o le situazioni più importanti; o (come nel caso del monologo di Lucky) descrizioni o spiegazioni concernenti il significato. Entrambe le parti sono anche connesse diagonalmente; nella seconda parte, quella tematica, ci sono riferimenti su dove trovare le battute principali della prima parte, e viceversa», W.D. Asmus, *Beckett dirige "Godot"*, cit., pp. 394-395. In realtà, come spiega Knowlson nell'Introduzione al vol. 1 dei *Theatrical Notebooks*, i quaderni erano due: oltre a quello usato nel corso delle prove (e descritto da Asmus), chiamato “red notebook” (dal colore della copertina), Beckett ne preparò un altro, preliminare, chiamato “green notebook”, per lo stesso motivo (cfr. *Waiting for Godot. With a revised text*, cit., pp. XII, 175). In proposito, per maggiori dettagli, rimando ancora una volta al già citato articolo di Angelo Romagnoli.

²² Cfr., di chi scrive, *Dal copione all'ipertesto*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 73-99.

²³ B. Dort, *L'attore e il gioco di recitare*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, cit., p. 357.

Siamo di fronte a una concezione sempre meno letteraria, o testocentrica, decisamente “postdrammatica” la potremmo definire con Hans-Thies Lehmann,²⁴ nel senso che la disintegrazione della forma-dramma non resta più sostanzialmente confinata, come succedeva in precedenza, nella dimensione letteraria ma si apre alla sonorità pura della lingua (con poca preoccupazione per la comprensibilità), da un lato, e, dall’altro lato e soprattutto, va nella direzione del visuale, della pittura, della scultura e anche dell’architettura, in una parola va verso l’immagine.

Torniamo ancora una volta su *Commedia*, una *pièce* breve costruita interamente sull’immagine di tre giare o urne (funerarie?), nelle quali sono immersi fino al collo i tre “personaggi” protagonisti (U, Uomo; D1, prima donna; D2, seconda donna). Come osserva Gontarski, esaminando i cambiamenti che Beckett apporta al testo fra Parigi e Londra, nel 1964, rispetto a questo *tableau* di partenza,

a mano a mano che diminuiscono la circonferenza e il diametro delle urne rendendo impossibile il movimento [secondo le nuove indicazioni dell’autore, la loro apertura doveva stringere il collo degli attori], ed i visi assumono [grazie al *make-up*] la grana e il colorito delle urne incrostate di terra [...], *l’immagine scenica perde il valore di quella di un gruppo di personaggi per assumere l’efficacia di un’immagine scultorea, di un trittico in basso-rilievo*²⁵.

Per il resto, sono la scelta stessa di un intreccio di assoluta banalità (il famigerato “triangolo”) e il suo trattamento radicale (i tre monologhi alternati, la quasi inintelligibilità provocata dall’estrema velocità della dizione e dal sovrapporsi a volte delle tre voci, la ripetizione finale, imposta dalla didascalia *Ripetizione della commedia*, che possiamo immaginare prolungarsi circolarmente *ad infinitum* e che demolisce ogni idea di risoluzione conclusiva del conflitto, a dispetto del sarcastico sottotitolo “Atto unico”) a chiarire l’attitudine antiletteraria e postdrammatica di Beckett²⁶.

Paolo Bertinetti ha messo opportunamente in luce questo primato assoluto dell’immagine nella drammaturgia di Beckett da un certo momento in poi, anche se non sembra rendersi conto pienamente della svolta decisiva rappresentata, al riguardo, da *Commedia* e dalle sue prime regie autonome:

Da *Giorni felici* in poi [...] tutto il suo teatro nasce e si sviluppa dal dato visivo: gli spettatori vedono ciò che racchiude il senso della *pièce*, l’immagine che ha, per così dire, folgorato l’immaginazione di Beckett e che egli ha poi trasferito nella forma teatrale. A essa sono legate le parole che il personaggio pronuncia e da essa ricevono il loro senso profondo.

²⁴ Cfr. H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017 (*Postdramatisches Theater*, Bielefeld, Verlag der Autoren, 1999).

²⁵ S.E. Gontarski, *Deteatralizzare il teatro*. Dopo Play, cit., pp. 218-219 (corsivi miei).

²⁶ D’altro canto, tutta la drammaturgia di Beckett, di più: la sua intera opera letteraria, è concepita come elaborazione antinaturalistica, attraverso un processo complicato e spesso tormentato, di materiali di partenza molto realistici, tradizionali, persino sentimentali a volte (cfr. S.E. Gontarski, *L’estetica del disfaccimento*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, cit., pp. 107-133). Ad esempio, *Commedia* conobbe, in un anno e mezzo, ben dieci stesure, di cui si sono conservati i manoscritti. L’idea della ripetizione da capo alla fine compare soltanto a partire dalla sesta stesura (cfr. S. Beckett, *Teatro completo*, cit., p. 857).

Mentre il drammaturgo tradizionalmente costruisce l'azione scenica a partire da una *situazione*, Beckett la costruisce a partire da un'immagine. [...] con le urne o il riflettore di *Commedia*, con il palcoscenico ingombro di rifiuti di *Respiro*, con la Bocca di *Non io* e il viso di *Quella volta*, con l'avanti e indietro di *Passi* e con i grigi, i neri e le luci soffuse intorno alla sedia di *Dondolo*²⁷.

La documentatissima biografia di Knowlson ci mette a disposizione una quantità preziosa di informazioni sulla vasta cultura artistico-visiva di Beckett, la predilezione per certi pittori (ad esempio i fiamminghi del XVII secolo), l'amicizia con molti artisti del suo tempo (egli stesso amava dipingere). Essa ci fa capire, nello stesso tempo, come almeno altrettanto vasta e profonda fosse la sua conoscenza della musica e la passione per essa (Beckett era, fra l'altro, un discreto pianista).

Il suo modo di fare regia riflette una *forma mentis* profondamente plasmata da queste due passioni: esso denota una acuta sensibilità musicale e una viva immaginazione pittorica rielaborate da una *mente matematica*. Ovviamente diversa è la funzione di questi due vettori creativi. Se alla pittura, e più ampiamente all'immagine, spetta, come abbiamo visto, soprattutto da un certo momento in poi – e già sulla pagina scritta – il ruolo di ispirazione-suggestione iniziale, la musica, o meglio la musicalità, in quanto ritmica modulazione di suono e silenzio, movimento e immobilità, luce e buio, è quella che sovrintende al processo compositivo e alla sua inesorabile, geometrica, precisione.

Non a caso, Beckett arrivava spesso alle prove con un metronomo, strumento di tortura temuto dagli attori non meno dello stesso regista, e poteva capitare che, mentre assisteva seduto alla loro recitazione, «la sua mano sinistra batte[sse] il ritmo come Karajan»²⁸. Le sue erano regie *musicali*, nel senso più profondo del termine, anche se sprovviste di musica. Come scrive John McCormick,

*Qualsiasi copione beckettiano rivela l'attenzione matematica al movimento e all'uso del tempo; strutture musicali si riconoscono ovunque, in particolare modo in brevi sequenze di dialogo ripetute con lievi variazioni di ritmo, formulazione, o persino uso della voce o posizione della telecamera. Elementi questi che in molti casi evocano l'arte della fuga e palesano il grande fascino dell'idea della variazione sul tema. Rinvenibile dovunque, da *Godot a Cosa dove*, questo interesse matematico per la struttura è splendidamente dimostrato in *Quad*, negli schemi di movimenti intricati che mettono in grado gli attori di passare e ripassare da un punto centrale senza mai entrare in collisione»²⁹.*

Negli anni Sessanta il compositore Marcel Mihalovici, che collaborò con Beckett per trarre un'opera da camera da *L'ultimo nastro di Krapp* e compose la musica del

²⁷ P. Bertinetti, *Beckett, o la compressione della forma*, in S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. XXXVI-XXXVII.

²⁸ Testimonianza di Rosemary Pountney, che seguì le prove di *Finale di partita* a Londra nel 1980, con Rick Cluchey, ex ergastolano, e il San Quentin Workshop (cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., p. 787).

²⁹ Cfr. J. McCormick, *Il teatro di figura di Samuel Beckett*, in Fernando Marchiori (a cura di), *Beckett&Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Corazzano, Titivillus, 2007, p. 21 (corsivi miei).

radiodramma *Cascando* (1962), lo definì «un notevole musicista», dotato di «un intuito musicale sorprendente»³⁰.

Suggestiva risulta, infine, l'istantanea restituitaci dall'attrice Billie Whitelaw, che mette insieme musica e pittura:

Quando Beckett dirigeva *Passi*, non mi usava solo per produrre le note, ma *io sentivo quasi fisicamente che lui aveva tirato fuori il pennello e stava dipingendo*. Chiaramente, nell'altra tasca ha sempre la gomma per cancellare, perché appena disegna una linea, caccia fuori quell'enorme gomma e *gratta finché non è rimasta che una debole traccia*³¹.

Paradossalmente, a latitare dall'elenco delle passioni di Beckett è proprio il teatro, che pure ha rappresentato il suo campo d'azione principale da *Aspettando Godot* in poi e gli ha procurato la fama mondiale. È noto come non amasse andare a teatro. Preferiva il balletto e, soprattutto, i concerti, ma non l'opera, che detestava. Spesso incaricava la moglie Suzanne, del cui parere si fidava molto, di presenziare per lui a qualche serata importante. Del resto, certe sue leggendarie battute («il resto è Ibsen», «questo è Samuel Beckett e non Arthur Miller») la dicono lunga in proposito³².

In realtà, a ben guardare, la circostanza non è poi così paradossale e neppure eccezionale. Beckett appartiene al novero di coloro che, nel Novecento, hanno rivoluzionato il teatro proprio perché non gli appartenevano, se ne sentivano estranei, addirittura lo detestavano. L'elenco sarebbe lungo ma bastano tre nomi di prima grandezza, pur molto differenti fra loro, come Eleonora Duse, Antonin Artaud e Carmelo Bene, per far capire a quale fenomeno mi sto riferendo³³.

6.

A proposito della *totale mancanza di libertà* che Beckett avrebbe imposto (e, in qualche modo, imporrebbe ancora) a registi e attori con i suoi copioni-partiture si è detto e scritto moltissimo, non di rado per sentito dire. Ascoltiamo il parere di uno che se ne intende, come Peter Brook:

Da sempre, in teatro, un autore esige un regista e viceversa. *Beckett invece riunisce in modo unico e fenomenale le due figure, esprimendo un contenuto poetico attraverso un'immaginazione scenica assolutamente esatta*. Se si dice: due uomini in una terra di nessuno aspettano sotto un albero, quell'immagine è già il riassunto di *Aspettando Godot*. Se, come in *Giorni felici*, descriviamo un deserto e una donna nel mezzo, interrata, con la testa che esce dalla sabbia, quest'immagine

³⁰ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., p. 551.

³¹ Ivi, p. 736 (corsivi miei).

³² Cfr. A. Schneider, «Come vuoi Alan»: *lavorando con Beckett*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, cit., p. 327.

³³ Sull'odio del teatro come uno dei «motori» delle rivoluzioni sceniche nel Novecento, rimando al mio *L'eresia del Teatro delle Albe*, in Id., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 281sgg.

sarà già l'essenziale. Sarà il senso dell'opera: come in un quadro di Dalí o di Bacon. [...] *Nella storia del teatro, fin dalle origini, non c'è mai stato un autore che ha avuto la stessa straordinaria capacità di concepire tutto della realizzazione scenica, ogni accessorio, gesto, dettaglio.*

[...] [bisogna] mette[re] in scena Beckett così come un direttore d'orchestra affronta una partitura di Mozart: col piacere non solo di suonare quella musica, ma di osservarne l'orchestrazione. *Beckett non rende prigionieri, ma fa vivere al regista la stessa libertà sottile e esaltante che prova il musicista lavorando all'interno della musica, dove le varianti possibili sono milioni*³⁴.

Esiste un testo di Beckett in cui l'onnipresente metateatralità, una delle dimensioni costitutive della sua drammaturgia, diventa vero e proprio *teatro nel teatro*. Sto parlando di *Catastrofe* (1983), pièce che – particolare interessante – lui non allestì mai³⁵ e nella quale si mette in scena un regista tirannico e addirittura sadico.

Questo “dramaticule” fu scritto (in francese) nel 1982 per partecipare a una serata di protesta e di solidarietà organizzata in favore di Vaclav Havel, scrittore praghese, che in seguito sarebbe diventato Presidente della neonata Repubblica Ceca, e che a quel tempo era stato incarcerato dal governo comunista cecoslovacco per la sua attività di dissidente.³⁶ Tale circostanza di fatto, e la dedica ad Havel che la conferma, hanno rischiato di produrre letture fuorvianti o quantomeno riduttive di quest'opera, come quella che interpreta P (Protagonista), uno dei quattro personaggi, come Prigioniero.

Dal momento che, come dichiarò una volta lo stesso autore, irritato per gli sforzi e sfoggi ermeneutici prodotti sui suoi testi, “la prima interpretazione è quella giusta, quella semplice”,³⁷ non dobbiamo affatto trascurare la possibilità che *Catastrofe* sia anche e soprattutto, in prima battuta, ciò che appare: un discorso sul teatro del Novecento, sul rapporto spesso violento e prevaricatore fra regista e attore, con quest'ultimo svilito a oggetto passivo, vittima designata; e, in secondo luogo, più specificamente, anche una rappresentazione autoironica se non autocritica, appunto, del modo di essere regista di Beckett stesso: mansueto, disponibile, laconico ma nella sostanza – come affermano concordemente tutti i testimoni –, inflessibile al pari di un tirannico direttore d'orchestra, o di un demiurgico coreografo, e pignolo fino all'inverosimile nella cura anche dei più piccoli, insignificanti dettagli.

È evidente, ad esempio, che in *Catastrofe*, le indicazioni di R (Regista) sono perentoriamente e ossessivamente precise, oltre che minimalistiche, come quelle presenti in genere (e sempre di più con gli anni) nelle didascalie delle *pièces* del nostro autore, per non parlare dei quaderni di regia. E, come in quei casi (ci torneremo), esse tendono a una radicale spersonalizzazione e quasi cosificazione dell'attore-personaggio, di cui *Catastrofe* propone la parodia “crudele”. Si pensi allo sbiancamento del cranio e

³⁴ *Samuel Beckett, il dolore di un comico*, intervista a Peter Brook, a cura di L. Bentivoglio, in «la Repubblica», 3 dicembre 1996, p. 37 (corsivi miei).

³⁵ Tuttavia Beckett collaborò alla regia di Pierre Chabert per l'allestimento di *Catastrofe* al Théâtre du Rond-Point di Parigi nel settembre 1983 (cfr. S. Beckett, *Teatro completo*, cit., p. 919).

³⁶ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 918-919.

³⁷ J. MacGowran, *L'alchimia di un incontro decisivo*, cit., p. 368.

poi di tutto l'incarnato, all'invisibilità della faccia, al cappello nero a tesa larga e alla vestaglia nera lunga sino alle caviglie, etc. Si notino, soprattutto, le reazioni sdegnate del Regista le due volte che A (l'Assistente) si azzarda a proporre una sia pur minima umanizzazione del Protagonista, «ritto su un cubo nero alto cm 50», permettendogli un breve battuta o facendogli mostrare il volto:

A (*timidamente*) Che ne direbbe di una breve... breve... battuta?

B Per l'amor di Dio! Questa smania di esternare tutto! Il puntino su ogni i sino alla nausea! Una breve battuta! Per l'amor di Dio!

[...]

A (*timidamente*) E se provassimo a... provassimo a... alzargli la testa... un attimo... a mostrar la sua faccia... solo un attimo.

R Per amor del cielo! E che altro? Alzargli la testa? Dove credi che siamo? In Patagonia? Alzargli la testa? Per amor del cielo!³⁸

In realtà, quello immaginato qui da Beckett è un vero e proprio Teatro della Crueltà alla Artaud (cui per altro non faceva difetto lo humour nero, com'è noto), che non ha come bersaglio né il pubblico né il personaggio ma l'attore stesso (come appunto nel grande visionario francese)³⁹.

³⁸ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 520-521.

³⁹ Sulle affinità fra Beckett e Artaud ci sarebbe molto da dire, nonostante una dichiarata insofferenza del primo nei confronti del secondo. Sicuramente li accomuna la lotta accanita e dolorosa di una vita intera contro il linguaggio e contro la letteratura, combattuta in gran parte *dentro* il linguaggio e *dentro* la letteratura. Nel 1937, nella famosa *Lettera tedesca*, Beckett scrive: «Siccome non possiamo eliminare il linguaggio, dovremmo almeno non tralasciare nulla che possa contribuire a farlo cadere in discredito. *Farvi un foro dopo l'altro finché comincia a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla*», S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Egea, 1991, p. 68 (corsivi miei). Nello stesso periodo, ne *Il teatro e la cultura*, prefazione a *Il teatro e il suo doppio*, scritta fra 1935 e 1937, più sinteticamente Artaud afferma che «spezzare il linguaggio per raggiungere la vita, significa fare o rifare il teatro». A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1972, p. 132. Questa lotta viene vissuta da entrambi come un *sentirsi stranieri nella propria lingua*. Una condizione non subita ma ricercata (nel caso di Beckett, anche mediante la scelta di passare dall'inglese al francese alla fine degli anni Quaranta, per poi continuare a muoversi fra i due idiomi), sulla quale si è soffermato fra gli altri Gilles Deleuze. In un famoso intervento su Carmelo Bene, G. Deleuze – partendo appunto dal nostro straordinario *artifex* per arrivare, fra gli altri, anche a Beckett – definisce questo trattamento della lingua (o del linguaggio) «balbettare, ma essendo balbuziente nel linguaggio stesso, e non soltanto nella parola»; e spiega: «Balbettare, in genere, è un disturbo della parola. *Ma far balbettare il linguaggio* è un'altra cosa. Significa imporre alla lingua, a tutti gli elementi interni della lingua, fonologici, sintattici, semantici, il lavoro della variazione continua. [...] È imporre alla lingua [...] quella linea di variazione che farà di ognuno di noi *uno straniero nella sua propria lingua*», G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene e G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 79-80 (corsivi miei). In questo senso – osserva Deleuze – «è proprio il francese che Beckett fa balbettare». Quanto alla genealogia di questa immagine dell'essere stranieri nella propria lingua, egli cita qui Proust ma stranamente si dimentica dell'amato Artaud, al quale quell'immagine (con l'altra, soggiacente, del balbettamento nel linguaggio) si ataglia sicuramente molto di più, e che del resto, come prova un testo frammentario del febbraio 1947 raccolto da Paule Thévenin, l'aveva già proposta quasi alla lettera: «Bisogna vincere il francese senza lasciarlo./ ecco 50 anni che mi trattiene nella sua lingua./ Ora ho un'altra lingua *sous arbre*. [...] *Sarò sempre me stesso parlante una lingua straniera con un accento sempre riconoscibile*», cfr. P. Thévenin, *A. Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, pp. 229-230 (corsivi miei). Mi piace chiudere

Ma naturalmente questo Teatro della Crudeltà, come sempre in Beckett, che lui lo voglia o no, si presta a molteplici metaforizzazioni e interpretazioni allegoriche, ben al di là di quella politica in senso stretto (tuttavia legittima, sia chiaro). Ad esempio, si potrebbe sostenere che P non è né il Protagonista né il Prigioniero ma semplicemente l'Uomo (una Persona) e quella che egli rappresenta (subisce) è semplicemente la condizione umana, con l'individuo mortale concepito come un giocattolo nelle mani di una divinità capricciosa, secondo una visione gnostica certo non estranea a Beckett, come sappiamo, e straordinariamente esemplificata, fra l'altro, nei due *Atti senza parole* (si pensi, in particolare, al fischietto nel I e al pungolo nel II)⁴⁰.

In ogni caso, la chiave metateatrale di *Catastrofe* è troppo esplicita e ghiotta per lasciarla cadere. Ritengo tuttavia che la satira antiregistica di Beckett, se di questo davvero si tratta, più che essere rivolta al suo modo di fare il *metteur en scène*, autoironia a parte, abbia come bersaglio le versioni malevole che si erano ben presto diffuse a questo proposito. Ne fa un quadro preciso uno dei registi a lui più vicini, l'americano Alan Schneider:

Dopo tutti questi anni, vi sono diversi attori (e registi) che non mostrano interesse per Beckett, o evitano di interpretare le sue opere. *Sono convinti che Sam li limiti troppo severamente come artisti, che soffochi la loro creatività e individualità, che restringa troppo rigidamente le loro risorse fisiche e vocali.* Mi dicono: deve odiare gli attori perché nega loro l'espressione dei loro stessi impulsi, così come di una parte sempre maggiore del loro fisico. Dopo tutto, se non possono usare voce e corpo [...] *cosa diventano se non pupazzi spersonalizzati in balia del suo volere?*⁴¹

Per quando lo riguarda, Schneider dichiara il suo assoluto disaccordo rispetto a queste opinioni e allega la testimonianza di uno degli attori più amati da Beckett, il dublinese Jack MacGowran, per il quale scrisse anche un radiodramma (*Eh Joe*):

La sensibilità di Beckett per la precisione nell'inflessione, nel ritmo e nel movimento sembra quasi rigida, ma lui non restringe nemmeno per un istante l'immaginazione o gli spunti creativi degli altri, se non quando si presentano fuori della struttura di ciò che deve essere interpretato. *Egli crea una libertà nel lavoro, di cui gli attori non godono molto spesso nel teatro di oggi: e questa libertà è sempre la compagna della vera disciplina*⁴².

Schneider concorda pienamente e aggiunge:

questa lunga nota con Carmelo Bene, nelle cui riflessioni tarde sulla lettura come superamento della *phoné* riemerge l'immagine (artaudiana-beckettiana, dunque) proposta da Deleuze molti anni prima riguardo al suo lavoro attoriale: «Non si può raggiungere l'originario senza un massacro, un lavoro di negazione attraverso cui si dis-dice il detto (ossia il dire originale), *divenendo stranieri nella propria lingua*», U. Artioli e C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milano, Medusa, 2006, p. 125 (corsivi miei).

⁴⁰ Per un'esposizione delle principali letture di *Catastrofe*, cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., pp. 798sgg.

⁴¹ A. Schneider, «Come vuoi Alan»: *lavorando con Beckett*, cit., p. 331 (corsivi miei).

⁴² Ivi, pp. 331-332 (corsivi miei).

Riguardo al mio sentirmi imprigionato, è una cosa che non provo assolutamente. Quando faccio agire l'immaginazione nei confini stabiliti per me da Sam, sento [...] che non sto affatto *limitando* me stesso quanto piuttosto *liberando* le mie capacità⁴³.

Libertà e disciplina, immaginazione e limiti. A ben vedere, Beckett autore e regista ripropone a suo modo, ma sostanzialmente negli stessi termini, la questione chiave del Novecento teatrale, e lo fa proprio nell'epoca in cui molti teatri-laboratorio degli anni Sessanta e Settanta la affrontano e portano avanti, risalendo fino ai padri fondatori della regia (Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, etc.). Mi riferisco naturalmente alla questione dell'*attore creatore* e alla necessità, per lui, di tenere insieme ciò che, a prima vista, al senso comune (anche teatrale) non sembra poter andare insieme: partitura e improvvisazione, precisione e spontaneità, struttura e variazione. Un punto d'arrivo al riguardo è rappresentato senz'altro dalla proposta, con Eugenio Barba e l'antropologia teatrale, della nozione di *improvvisazione nella partitura*, che si ataglia perfettamente anche al caso di Beckett.

Ecco perché – lo abbiamo visto – un regista come Peter Brook, che appartiene alla stessa filiera, non fa nessuna fatica ad accettare e mettere a frutto il rigore, la precisione assoluta e le costrizioni inconsuete che Beckett impone, parlando della «libertà sottile ed esaltante» che prova un regista (o un attore) a lavorare con lui o sui suoi testi.

Anche una grande attrice come Madeleine Renaud, pure lei esponente della famiglia del Novecento teatrale grazie al suo lunghissimo sodalizio artistico e umano con Jean-Louis Barrault, non ebbe difficoltà a capire il *sensò* e il *valore* che si nascondevano dietro l'implacabile minuzia del Beckett drammaturgo-regista, in occasione della messa in scena di *Giorni felici*, per la regia di Roger Blin con l'assistenza, diciamo pure la co-regia, dell'autore nel 1963 (il debutto avvenne al Festival Teatrale di Venezia nel settembre di quell'anno):

Sam e Roger mi hanno fatto lavorare tutti e due insieme. È stato difficile, molto difficile, ma entusiasmante. Ciò che mi ha colpito più di tutto? La minuzia di Beckett [...] Rivedo Beckett alle prime prove, seduto di fronte, al suo tavolo. *Aveva scelto tutti gli oggetti della pièce, fino ai più insignificanti dettagli.* È stato necessario ad esempio sottoporgli diversi tipi di occhiali, perchè questi secondo lui costituiscono in Winnie un particolare di grande importanza. Non soltanto il paio di occhiali, ma anche l'astuccio. Bisognava che non fosse un astuccio troppo moderno, nè troppo antico, né troppo vistoso: e comunque abbastanza rivelatore di una persona che, malgrado tutto, secondo l'intenzione di Beckett, è attaccata perennemente al proprio passato. [...] Con Beckett, abbiamo studiato e scelto ogni oggetto: la lente, il fazzolettino, lo specchietto, la lima per le unghie, la pistola; tutti elementi che servono, credo, a scandire il ritmo della frase e che contribuiscono come i gesti a completare i pensieri. [...] *Il minimo gesto con questi oggetti, a confronto stretto con le didascalie del testo, veniva*

⁴³ Ivi, p. 333 (corsivi miei).

metodicamente controllato e sistemato da Beckett. Ogni cosa doveva avere il suo posto. Quando ha voluto fare altre prove di nuovo, in occasione di una ripresa, *ha cambiato alcuni dettagli infinitesimali nella disposizione.* Nessuno, nemmeno il più fanatico conoscitore di Beckett e di *Giorni felici*, avrebbe potuto accorgersi degli spostamenti⁴⁴.

7.

Tuttavia, a mio parere, non si intende appieno la leggendaria attenzione al dettaglio da parte di Beckett, di cui abbiamo appena visto un esempio significativo, se non la si legge dentro la sua concezione registica del testo, e quindi dello spettacolo, come una *struttura* fatta di ripetizioni, leitmotiv, echi, simmetrie, contrasti, e costruita mediante una raffinata, calcolatissima orchestrazione di parole, pause, suoni, gesti, movimenti, immobilità, luci, etc. Quello che restituiscono vividamente i suoi quaderni di regia è un autore-allestitore che si appropria teatralmente dei suoi testi attraverso una *rigorosa scomposizione orizzontale e verticale*, grazie alla quale la scrittura drammatica si predispone a una strutturazione scenica multidimensionale, minuziosamente fissata in ogni particolare e *proprio per questo* predisposta alla *esecuzione creativa* degli attori. Ad esempio, nel quaderno di regia per *Godot*, la *pièce* è prima sezionata orizzontalmente in undici segmenti (sei per il primo atto, cinque per il secondo) e poi si procede all'elencazione verticale dei temi e dei motivi, con l'indicazione dei luoghi in cui ricorrono⁴⁵.

Un lavoro altrettanto minuzioso Beckett aveva fatto quattro anni prima, nel 1971, per la sua prima regia autonoma di *Giorni felici*, sempre allo Schiller-Theater di Berlino:

Sottolineò l'“età avanzata” e l'“ultimità” degli oggetti che Winnie caccia fuori dalla sua borsa. Annotò il timbro, il volume e la durata della campanella che la sveglia e che segna la sua giornata. Disegnò l'invisibile strascinamento di Willie verso il buco e l'altro per risalire il monticello fino a Winnie, e descrisse l'aspetto dell'abito da giorno indossato dal personaggio. Fece una lista di tutti i sorrisi di Winnie, le espressioni felici, e i segni di tristezza, e contò tutti i suoi ritornelli e i gesti ripetuti, dividendo parole e gesti in interrotti e non interrotti. *Lo scopo era stabilire gli schemi, gli echi e i contrasti di movimenti e gesti*⁴⁶.

Più tardi, cominciate le prove con la protagonista Eva-Katharina Schulz, che si trovò all'inizio in gravi difficoltà,

Beckett si concentrò su aspetti specifici della sua recitazione, come *il ritmo, l'andamento, il timbro e il volume della voce, nonché il ritmo e la velocità dei*

⁴⁴ M. Renaud, *La borsa di Winnie*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, cit., p. 327 (corsivi miei).

⁴⁵ Cfr. lo schema riassuntivo posto all'inizio del “red notebook” (p. 1 del quaderno *Waiting for Godot. With a revised text*, cit., p. 177); e, *supra*, la nota 21. In proposito, rimando all'articolo di Angelo Romagnoli nel presente numero.

⁴⁶ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., p. 688 (corsivi miei).

movimenti. Voleva assolutamente assicurarsi che ogni movimento di Winnie risultasse il più incisivo, preciso e economico possibile. Sosteneva che precisione ed economia avrebbero fornito il massimo della grazia, citando il saggio di Kleist sul teatro di marionette per supportare il suo ragionamento. Il suo scopo era ottenere *una musicalità dei gesti impressionante quanto quella vocale*⁴⁷.

Esecuzione creativa può sembrare un ossimoro solo per degli attori con un'idea ancora singolarmente superficiale del loro lavoro, e del tutto anacronistica dopo le acquisizioni del Novecento. Sicuramente non lo sembra (non lo è *mai* sembrato) in ambiti quali la danza o il teatro musicale, dove coreografia e partitura vengono da sempre considerate come il *trampolino di lancio* per l'iniziativa personale degli interpreti e non come la sua repressione, secondo un ostinato senso comune teatrale.

Fuor di aneddotica, la proverbiale ritrosia di Beckett a fornire spiegazioni e chiarire significati, che gettava spesso nello sconforto attori e registi, appartiene a pieno titolo alla acquisizione novecentesca circa l'assoluto primato, a teatro, del *fare* e dell'*agire*, rispetto al sentire e all'interpretare. La tensione all'*azione reale* (non *realistica*, si badi) che anima i maestri del secolo scorso, da Stanislavskij in poi, è la stessa di un Beckett che esorta Roger Blin-Hamm: «non recitare, suda!»⁴⁸; o incita continuamente Billie Whitelaw-Bocca: «nessun colore», «non interpretare», «nessuna emozione», «dirlo solamente»⁴⁹.

Queste indicazioni non denotavano disinteresse per le emozioni e i significati che un testo e un attore possono trasmettere ma soltanto ferma convinzione che non può funzionare, a teatro, se si parte da essi per trovare le intonazioni, i gesti e i ritmi giusti. A teatro il significato, e l'emozione, debbono rappresentare un punto d'arrivo e non il punto di partenza (è la lezione che Stanislavskij imparò col tempo e tradusse nel cosiddetto "metodo delle azioni fisiche"). Solo incorporando una partitura di parole-gesti-movimenti (comprese la mancanza di gesti e l'immobilità, come in molti "dramaticules"), l'attore può arrivare a sentire e capire e, su questa base, sviluppare appieno, *dentro la struttura*, la sua spontaneità e la sua soggettività interpretativa. Insomma, nulla di fondamentalmente diverso da quanto pensano e fanno, oltre al già citato Stanislavskij, i vari Mejerchol'd, Copeau, lo stesso Artaud, giù giù fino a Gro-towski, Brook, Barba.

Le doti indispensabili per l'attore beckettiano sono attenzione, precisione, ricettività interiore, immaginazione. Ascoltiamo la testimonianza di Billie Whitelaw, una delle attrici preferite di Beckett, forse la più amata in assoluto:

Una cosa che ho imparato su Beckett è che per arrivare dove lui vuole che tu arrivi, *bisogna che ciò avvenga passo passo. Bisogna attraversare le fasi giuste*. Quando lavoro con Beckett, ho a che fare con materiali che non voglio mi siano necessariamente spiegati, così prendo l'avvio comportandomi come un robot,

⁴⁷ Ivi, p. 689 (corsivi miei).

⁴⁸ R. Blin, *Il gioco ricomincia*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, cit., p. 339.

⁴⁹ Cfr. J. Kalb, *Conversazione con Billie Whitelaw*, in S. Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, cit., p. 399.

dicendo: “fuori... in questo mondo... questo mondo... piccola cosa minuscola... prima del tempo”. Lo trasmetto, semplicemente, come se fossi un robot. *Ma, a poco a poco, dopo un po' di giorni in cui si prova in questo modo, qualcosa succede*. Naturalmente si tende ad essere sopraffatti dal proprio stesso terrore, ma *inizia anche a svilupparsi una vita autonoma*. La camminata in *Passi*, per esempio: non si tratta semplicemente di sette o nove passi dipendenti dalle dimensioni del palcoscenico, non è solo questo. In realtà mi sono storta la spina dorsale facendo *Passi*, proprio perché *succede qualcosa per cui la mia spina dorsale si abbassa progressivamente con un movimento a spirale, come se mi stessi dissolvendo*. Ed è molto doloroso da eseguire fisicamente. [...] Si dirà che mi comporto come una sciocca, che non dovrei fare tutto ciò, ma credo che la forma assunta dal mio corpo sia importante quanto il suono che viene fuori dalla mia bocca. *E quella è la forma che il mio corpo vuole prendere*: di qualcuno che si sta muovendo a spirale verso il proprio interno⁵⁰.

La compressione involontaria della spina dorsale della Whitelaw in *Passi* mi fa pensare, non so perché, al rossore o al pallore che spuntavano improvvisi sulle gote delle attrici della *Commedia dell'Arte*⁵¹, o alla voce inumana e ai fremiti corporei di Ryszard Cieslak al culmine del martirio nel *Principe costante*⁵²: l'effetto, in tutti e tre i casi, dell'incorporazione totale di una struttura performativa da parte dell'attore, il “fiore” (per dirla con Zeami) che sboccia ad un tratto sulla sua esecuzione⁵³.

Ciò non toglie, ovviamente, che Beckett regista potesse davvero diventare, o almeno apparire a chi lavorava con lui, crudele e persecutorio, anche se involontariamente, con le sue richieste e ossessioni. Penso, per esempio, alle copiose lacrime di Brenda Bruce, che provava *Giorni felici* a Londra, nel 1962, al ticchettio implacabile del suo metronomo («è questo il ritmo che voglio», aveva dichiarato subito, terrorizzandola), e si accorgeva che «ogni volta che lei faceva un errore, Beckett affondava la faccia nelle mani e sospirava disperato»⁵⁴; o alla vera e propria crisi con l'amata Whitelaw nell'aprile 1979, ancora in occasione delle prove di *Giorni felici*, quando, dopo tre settimane e mezzo – secondo il Direttore Artistico del Royal Court, dove si stavano svolgendo le prove – «Billie venne da me e mi confessò che nonostante la loro intima relazione non riusciva più a sopportare l'ossessione di Sam per la pronuncia, il tono e l'enfasi di ogni sillaba di ogni parola di un testo lungo». E ne chiese, e ottenne, l'allontanamento temporaneo⁵⁵.

Tuttavia, non sarebbe stato Beckett se, come un regista qualsiasi, avesse scaricato sempre sugli attori la responsabilità di errori e incomprensioni. Certo, non amava tutti gli attori, era irritato da quelli che non volevano «rassegnarsi a una lettura non

⁵⁰ Ivi, pp. 401-402 (corsivi miei).

⁵¹ Cfr. F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», I, 1996, n. 1, pp. 64sgg.

⁵² Rimando al mio *L'archetipo cristico e il superamento della rappresentazione: Grotowski dal Principe Costante ad Apocalypsis cum figuris*, in M. Caputo e G. Pinelli (a cura di), *Arte, religiosità, educazione. Esplorazioni e percorsi*, Milano, Franco Angeli, 2018, pp. 54-56.

⁵³ Cfr. M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, a cura di R. Sieffert, Milano, Adelphi, 1966.

⁵⁴ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., p. 591.

⁵⁵ Ivi, p. 774.

emozionale della parte»⁵⁶, ad esempio, gli attori tedeschi, troppo espressivi per i suoi gusti⁵⁷. Ma più spesso era se stesso che incolpava, sentendosi incapace di comunicare efficacemente con loro. Per esempio, proprio durante le prove del *Godot* berlinese del 1975, a un certo punto dichiarò disperato: «sono inadeguato a dirigere attori»⁵⁸. In ogni caso, il suo modo di reagire a questo sentimento di inadeguatezza non fu mai la rinuncia o la fuga: ancora le prove di quell'allestimento lo confermano, mostrandoci – nella preziosa testimonianza di Asmus da cui sono partito – un Beckett sempre pronto a mettersi in gioco con generosità, addirittura a mostrare lui stesso quello che andava fatto, se le spiegazioni non bastavano.

8.

In un certo senso ha ragione Knowlson quando, a proposito della crisi con Brenda Bruce, afferma: «Beckett non fu mai un regista di attori»⁵⁹. Ma preciserei: della *maggior parte* degli attori. Il *suo* attore doveva avere in sé la sensibilità di un musicista e la precisione di un danzatore; meglio ancora, doveva essere in grado di raggiungere quel grado di *oggettivazione* e *spersonalizzazione* capace di fargli acquisire la «grazia» della marionetta, di cui parla Kleist nel celebre scritto citato spesso da Beckett.

Nell'ottobre 1976, in vista delle prove e delle riprese televisive di *Trio degli spiriti*, egli discusse a lungo di questo testo con Ronald Pickup, che ne sarebbe stato l'interprete, e con lo stesso Knowlson. Ecco il resoconto del biografo:

Nel saggio di Kleist, le marionette hanno una mobilità, una simmetria, un'armonia e una grazia maggiori di quanto possa conseguire qualunque ballerino (e *a fortiori* di qualunque attore), perchè *esse sono prive di quella consapevolezza che sposta continuamente fuori equilibrio gli esseri umani*.

E a proposito del racconto dell'orso schermitore che trionfa sul signor C., abile spadaccino, inserito in *Über das Marionettentheater*:

L'orso rappresenta simbolicamente la *creatura priva di consapevolezza* che riesce a rispondere in maniera naturale e inconsapevole agli attacchi dello spadaccino, senza essere ingannata dalle sue mosse false. Parando gli autentici attacchi, *l'orso riesce a fare ciò che deve con la maggiore economia e la massima grazia*⁶⁰.

Ciò che Beckett pretendeva dall'attore non era meno difficile e addirittura doloroso di ciò che chiedeva a se stesso come scrittore e drammaturgo: una oggettivazione essenziale, spersonalizzata, al pari di quella che produrrebbe – se esistesse – un sismografo dell'anima, *pura presenza* al di là (o al di qua) della rappresentazione.

⁵⁶ Ivi, p. 714.

⁵⁷ Ivi, p. 648.

⁵⁸ Ivi, p. 716.

⁵⁹ Ivi, p. 592.

⁶⁰ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, cit., pp. 744-745 (corsivi miei).

Ciò che Beckett esercita con progressione coerente nei suoi testi teatrali – ha osservato Fernando Marchiori – come nel corso degli allestimenti è infatti anche una compressione drammatica per portare al limite quanto è realizzabile da un attore senza che costui scompaia del tutto. Percorrere tutta la distanza tra la partecipazione emotiva dell'interprete e l'artificialità delle tecniche attoriali per risolvere il paradosso dell'attore nel senso di una *presenza* a bassa intensità in una situazione di teatralità sottratta, interrogata attraverso questa sottrazione, attraverso la sua *costrizione*⁶¹.

«Presenza a bassa intensità» può essere in effetti una definizione particolarmente appropriata per le figure animate e inanimate del teatro di Beckett. Ma bisogna intendersi. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta, con i “drammucoli”, sulla sua scena la presenza fisica tende in effetti a rarefarsi, decomporsi, disfarsi: essa diventa sempre più trasparente, disincarnata, evanescente, addirittura spettrale, un po' come quella dei personaggi-fantasma del teatro Nō giapponese o anche come in certi esiti post-moderni del mimo corporeo e della danza. Ma a dispetto di ciò, o piuttosto *grazie a ciò* – come ha osservato Gilles Deleuze a proposito delle *pièces* televisive di Beckett –, queste immagini precarie e fantasmatiche, spesso *al limite della visibilità*⁶², «a bassa intensità» appunto, «accumul[ano] una fantastica energia potenziale che fa[nn]o esplodere dissilandosi»⁶³.

Quel che conta nell'immagine – prosegue Deleuze – non è il suo *povero contenuto*, ma questa *forsennata energia*, catturata e pronta ad esplodere, che fa sì che le immagini non durino mai a lungo, ma si confondano con la detonazione, la combustione, la dissoluzione dell'energia condensata⁶⁴.

Naturalmente questo procedimento accomuna le immagini *visive* e quelle *sonore*. Sulla scena beckettiana, in particolare dagli anni Sessanta in poi, la parola, sottratta sempre di più alla sua funzione rappresentativa di entità semantica, “ridotta”

⁶¹ F. Marchiori, *Figure beckettiane e beckettismo delle figure*, in *Beckett&Puppet*, cit., pp. 25-26. Interessante è anche l'analisi di Marchiori riguardo alla pariteticità e intercambiabilità esistenti fra *oggetto e personaggio* in un teatro in cui «la reificazione della figura umana passa anche attraverso l'animazione degli oggetti (animazione che, talvolta, scivola persino nell'animismo)», ivi, p. 29.

⁶² In tal senso una specie di paradigma è fornito da *Quad* (1984), «una pièce [televisiva] per quattro interpreti, luci e percussioni», nella quale «ciascuna figura esce dall'oscurità per entrare in una fiavole luce neutra, compie il suo *percorso* e ritorna nell'oscurità», cfr. Samuel Beckett, *Teatro completo*, cit., p. 917. Sulla richiesta, da parte di Beckett, di luci sempre molto basse per i suoi *videoplays*, si leggano le interessanti considerazioni di Jim Lewis, il suo cameraman di fiducia: «La luce è sempre fioca. E non riesco mai a renderla così fioca come vorrebbe Beckett. [...] Ovviamente i tecnici si arrabbiano, perché non gli piace lavorare in televisione con un basso livello d'illuminazione. Per loro significa cattiva qualità. Ma la cosa ha un valore estetico. [...] Nella maggior parte dei casi si evoca il passato, il ricordo, la notte, i sogni. Di solito si tratta di una persona anziana, con lunghi capelli grigi, con una lunga veste grigia e delle pantofole. Tutti i personaggi hanno l'aria di essere verso la fine, e non c'è via d'uscita, non c'è più speranza per loro», ivi, p. 923 (si tratta di un'intervista pubblicata originariamente in «Revue d'Esthétique», numéro hors-série, 1990).

⁶³ Cfr. G. Deleuze, *L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Napoli, Cronopio, 2010, p. 27 (*L'épousé*, in S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992).

⁶⁴ *Ibid.* (corsivi miei).

a entità vocalica, immagine sonora evanescente, fuggitiva, *al limite dell'udibilità*, recupera interamente la propria energia performativa, la capacità perduta (cui anche Artaud aveva aspirato) di detonare, come delle piccole bombe, come quelle “munizioni drammatiche” di cui Beckett parlò in occasione della prima messa in scena londinese di *Commedia*⁶⁵.

Sulla scena beckettiana, soprattutto da *Commedia* in avanti, il *segno* teatrale, grazie al suo indebolimento semantico e al suo prosciugamento materiale, recupera per intero la possibilità di sprigionare il proprio potenziale energetico e, quindi, di accrescere l'efficacia cinestesica, rilanciando anche, nello stesso tempo e su questa base, le sue ambizioni filosofiche.

9.

Il culto della *forma* da parte di Beckett autore-regista ha poco a che vedere con il *formalismo*, almeno per come viene inteso di solito: è attenzione non all'esteriorità ma alla oggettività della realtà scenica. Non è formalismo è *realismo*. Tuttavia si tratta di un realismo non mimetico ma *performativo*, della *presenza* e non della rappresentazione, ancora una volta in linea – a suo modo – con le acquisizioni più avanzate della scena contemporanea.

Uno degli attori da lui maggiormente apprezzati, il concittadino Jack MacGowran, ha sostenuto: Beckett è «il più grande realista che io conosca della sua generazione. È realista per eccellenza»⁶⁶. Ma – sia chiaro – è realista al modo di Schoenberg, Kandinsky, Pollock, Cunningham e Cage o Marina Abramović, cioè come può esserlo chi ha acquisito e ci ha fatto acquisire definitivamente che – per dirla con Susan Sontag – «L'arte non è soltanto su qualcosa, ma è qualcosa. Un'opera d'arte è qualcosa che è *nel* mondo, non semplicemente un testo o un commento *sul* mondo»⁶⁷.

Non so se nel dirlo avesse presente queste parole della Sontag, ma non si può non concordare con Billie Whitelaw quando sostiene:

[...] mi sembra che Beckett non scriva su qualcosa – su un'emozione, su una vecchia signora che si dondola fino al momento della morte in una sedia; egli in realtà *scrive quel qualcosa, scrive la cosa in se stessa*. E tu non devi aggiungere niente⁶⁸.

In questa prospettiva credo sia pienamente corretto affermare – come fa Lawrence Shainberg – che «quello che Beckett ha portato nella narrativa e nel teatro era un livello di realtà che ha sovrastato tutti quelli che lo hanno preceduto»⁶⁹.

Nella stessa prospettiva mi è capitato di definire “ontologico” il suo realismo,

⁶⁵ Cfr. S.E. Gontarski, *Deteatralizzare il teatro. Dopo Play*, cit., p. 220.

⁶⁶ J. MacGowran, *L'alchimia di un incontro decisivo*, cit., p. 379.

⁶⁷ S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998, p. 46 (*Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1966).

⁶⁸ Cfr. J. Kalb, *Conversazione con Billie Whitelaw*, cit., p. 403.

⁶⁹ L. Shainberg, *Samuel Beckett* [1987], a cura di C. Di Giacomo, Roma, Minimum Fax, 1996, p. 14.

perché non ha a che fare con la rappresentazione ma appunto con l'Essere, tuttavia non in quanto contenuto ma, appunto, in quanto forma⁷⁰. «L'Essere – ha dichiarato Beckett una volta – pone costantemente la forma in pericolo». Allora, seguendo ancora Shainberg, si potrebbe avanzare l'ipotesi che «l'essenza del suo lavoro [sia] la sua voglia di correre quel pericolo»⁷¹. Egli ha detto anche: «Non conosco nessuna forma che non violi la natura dell'Essere in maniera insopportabile»; aggiungendo tuttavia: «Se qualcosa di nuovo e di meraviglioso sta accadendo oggi, è il tentativo di lasciare l'Essere nell'arte»⁷².

Grazie alla imminente traduzione dei *Theatrical Notebooks*, anche il lettore italiano potrà rendersi conto di quanto il prolungato impegno di Beckett come regista abbia contribuito a questo tentativo e in quale, importante misura abbia aiutato lo scrittore a perseguirlo con una radicalità sempre maggiore.

⁷⁰ Cfr. M. De Marinis, *Beckett drammaturgo-regista: verso un teatro esausto o un teatro essenziale?*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 213-232 (in particolare, p. 230).

⁷¹ L. Shainberg, *Samuel Beckett*, cit., p. 13.

⁷² Ivi, pp. 14, 13.

Angelo Romagnoli

**QUEL COPIONE DI BECKETT.
TEMI E PROBLEMI DI UNA TRADUZIONE ITALIANA
DEI *THEATRICAL NOTEBOOKS OF SAMUEL BECKETT***

Il testo riveduto

I *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, pubblicati in prima edizione tra il 1985 e il 1999 a cura di James Knowlson, Dougal McMillan e Stanley Gontarski per i tipi di Faber & Faber, hanno dato un contributo fondamentale alla comprensione di Beckett come uomo di teatro¹. Il primo di questi volumi, dedicato alla produzione di *Aspettando Godot* allo Schiller-Theater di Berlino del marzo 1975 [*Warten auf Godot*], documenta con grande puntiglio il metodo e i fini artistici di Samuel Beckett regista.

Nella fase preparatoria della produzione di Berlino, Beckett ricava il copione dello spettacolo operando centinaia di tagli e modifiche sul testo della traduzione tedesca dall'originale *En Attendant Godot* di Elmar Tophoven pubblicata in prima edizione da Suhrkamp Verlag nel 1960². Dalla produzione berlinese nasce il *Waiting for Godot - revised text*, il copione in lingua inglese delle cosiddette *Beckett Productions* di *Aspettando Godot* alla Brooklyn Academy of Music di New York del 1978, al San Quentin Drama Workshop del 1984 e della produzione Video del 1988 per la regia di Walter Asmus³.

Il testo è una caleidoscopica operazione di autotraduzione: partendo dal francese *En Attendant Godot* e passando per il tedesco *Warten auf Godot*, si arriva al copione finale inglese attraverso la collazione del testo americano Grove Press⁴ e di quello inglese Faber & Faber⁵ e attraverso l'incorporazione delle fonti documentarie del processo creativo di Beckett, ossia il quaderno rosso di regia denominato *Schiller notebook* (*Schiller nb.*), la copia preliminare di preparazione dello Schiller notebook (*Prelim. nb.*), il copione di Walter Asmus su edizione Grove Press per le produzioni del 1978 e del 1984 (*Asmus a.c.*), il copione di Lawrence Held, interprete di Estragon nel 1984 (*Held a.c.*), il copione di Bud Thorpe, interprete di Vladimir nel 1984

¹S. Beckett, *Happy Days. The production notebook of Samuel Beckett*, a cura di J. Knowlson, Londra, Faber & Faber, 1985; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1: *Waiting for Godot*, a cura di J. Knowlson e D. McMillan, Londra, Faber & Faber, 1993; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 2: *Endgame*, a cura di S.E. Gontarski, Londra, Faber & Faber, 1992; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 3: *Krapp's Last Tape*, a cura di J. Knowlson, Londra, Faber & Faber, 1992; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 4: *The Shorter Plays*, a cura di S. E. Gontarski, Londra, Faber & Faber, 1995.

²Id., *Warten auf Godot*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1960.

³Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., pp. XXIX-XXXI.

⁴Id., *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*, New York, Grove Press, 1954.

⁵Id., *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*, Londra, Faber & Faber, 1956.

(*Thorpe a.c.*), le due copie del testo tedesco Suhrkamp su cui Beckett opera tagli e modifiche (*Schiller a.c. A* e *Schiller a.c. B*), le due copie dell'edizione "definitiva" di Faber & Faber del 1965⁶ per le prove del San Quentin Drama Workshop ai Riverside Studios di Londra del 1984 (*SQ a.c. A* e *SQ a.c. B*)⁷.

Il quaderno di regia contenuto nel primo volume dei *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* descrive la partitura scenica che accompagna il testo riveduto, più fluido e coeso rispetto a quel «disastro»⁸ scritto ventidue anni prima da drammaturgo inesperto. L'azione di Beckett sul testo del 1953 è al tempo stesso sottile e spietata: il testo riveduto riporta tagli drastici e «dolorosi», come ad esempio il «trio» cristologico di Vladimir, Pozzo e Estragon nell'Atto II, cancellato nello *Schiller notebook* con un tratto di penna rossa e sepolto con l'epitaffio «Unrealisable» (Irrealizzabile)⁹. I ventidue anni di teatro che separano il Godot della prima assoluta al Théâtre de Babylone di Parigi da quello dello Schiller-Theater hanno forgiato un teatrante concreto, cui interessa soltanto quello che davvero funziona sul palcoscenico. La realizzazione del testo riveduto è dunque un lungo processo che avviene in un arco di tempo che va dal 1974 al 1988, attraversando le tre produzioni Schiller, Brooklyn e San Quentin e la registrazione Video, quattordici anni in cui si fa più volte il confronto tra diverse soluzioni sceniche e linguistiche che emergono dal confronto nell'uso dell'inglese, del francese e del tedesco.

Il volume di Faber & Faber pubblicato originariamente nel 1993 e poi ristampato nel 2019¹⁰ documenta la complessità e il respiro di questo processo, accompagnando il testo riveduto con la trascrizione e la riproduzione in facsimile dello Schiller notebook, le *Editorial Notes* al quaderno di regia, le *Textual Notes* al testo riveduto e la sezione denominata *Cuts and Changes* che raccoglie il dettaglio delle centinaia di interventi che Beckett ha compiuto su due copie dell'edizione Suhrkamp del 1960 e del 1963, catalogate rispettivamente con *Schiller a.c. A* e *Schiller a.c. B*.

Un ostacolo significativo nella traduzione del volume di James Knowlson e Dougald McMillan è quello di non avere in immediata consultazione la versione in facsimile del testo tedesco annotato a mano da Beckett, non inclusa nel volume e pubblicata da Suhrkamp soltanto nell'aprile del 2006¹¹. Il lettore critico è così lasciato "al buio" più di una volta e laddove il tratto di penna di Beckett è in grado di rendere intuitive molte indicazioni, tanto si perde in chiarezza senza il facsimile con le modifiche corrispondenti¹². Lo stesso lavoro editoriale e la traduzione italiana del volume sarebbero impossibili senza la continua consultazione del facsimile di Suhrkamp.

⁶ Id., *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*, Londra, Faber & Faber, 1965.

⁷ Le abbreviazioni elencate sono in uso nell'edizione. Cfr. Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., pp. XXXII-XXXIII.

⁸ Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. Vol. 1, cit., p. XI.

⁹ Ivi, p. 270.

¹⁰ S. Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Waiting for Godot*, a cura di J. Knowlson e D. McMillan, New York, Grove Press, 2019.

¹¹ Id., *Warten auf Godot: Faksimileausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

¹² In uno scambio privato con James Knowlson, ho avuto conferma della scelta editoriale di non includere la riproduzione del testo tedesco perché il volume, già imponente nelle sue 472 pagine e con «so much German already», è stato pensato per un pubblico anglofono. Sta al ricercatore e al traduttore andare a verificare le fonti citate.

Tradurre in italiano il *revised text* di *Waiting for Godot* è un compito assai diverso da quello di Carlo Fruttero per la sua storica traduzione di *En Attendant Godot* dall'edizione francese di Éditions de Minuit¹³. In primo luogo, la genesi del testo riveduto mostra come l'operazione compiuta sul testo tedesco punti a definire una nuova versione del testo inglese per la messinscena, con una propensione per sonorità riconducibili all'Hiberno-English. Il *revised text* è dunque un testo profondamente anglofono, non una correzione dell'originale francese. In secondo luogo, sulle scelte e la comprensione del testo da parte del traduttore italiano pesa inevitabilmente la fortuna italiana e internazionale di Samuel Beckett in quasi settanta anni di studi critici. L'azione di Fruttero avviene su un terreno praticamente vergine: il pensiero critico italiano, che si svilupperà con un suo eclettismo peculiare tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta tra riferimenti culturali e metodologici di matrice esistenzialista e storicista tanto lontani dallo strutturalismo francese e americano della ricerca francese e anglofona, è ancora di là da venire. Piuttosto, è il lavoro di Fruttero a precedere gli interventi di quegli anni di Mario Picchi¹⁴, Luciano Codignola¹⁵, Pietro Cimatti¹⁶, Nicola Chiaromonte¹⁷ e quelli dei decenni successivi¹⁸.

Sapendo che l'italiano è lingua a "statuto speciale" dell'universo letterario beckettiano, è necessario domandarsi quali siano le questioni linguistiche e tematiche per tradurre *questo* testo in questa lingua, oggetto di studio di Beckett già dai suoi anni del Trinity College (1923-1926) e del suo viaggio in Italia del 1927, ed esplorata negli anni a venire nelle sue traduzioni in inglese di Comisso, Franchi e Montale¹⁹. Ma non esiste e non esisterà mai nella vita artistica e professionale di Beckett un processo di traduzione assistita in italiano: a parte l'incursione nella traduzione di Luigi Majno di *Still* nel 1974²⁰, non ci sono collaborazioni con traduttori italiani né c'è un'evidente intenzione o occasione di usare l'italiano come lingua di lavoro. L'italiano, la Commedia dell'Arte, Ariosto tra gli altri, sono un serbatoio di riferimenti e allusioni culturali e letterarie; la Commedia di Dante²¹, come sostiene Annamaria Cascetta, «è una riserva di immagini e di espressioni verbali icastiche, abbaglianti. Entra come una sorgente di ispirazione nelle meditazioni teologiche, antropologiche e esistenziali che

¹³ S. Beckett, *En Attendant Godot*, Parigi, Éditions de Minuit, 1952, pp. 45-46.

¹⁴ M. Picchi, *Samuel Beckett. Introduzione*, in «La Fiera Letteraria», n.s., <XI>, n. 26, 29 giugno 1958.

¹⁵ L. Codignola, *Il Teatro della guerra fredda. Samuel Beckett*, in «Tempo Presente», <II>, n. 1, gennaio 1957.

¹⁶ P. Cimatti, *Beckett uomo zero*, in «La Fiera Letteraria», n.s., <XI>, n. 1, 19 gennaio 1958.

¹⁷ N. Chiaromonte, *Beckett e la fine del mondo*, in «Il Mondo», n. 37, 16 settembre 1958.

¹⁸ C. Locatelli, *An Outline of Beckett Criticism in Italy (ca. 1950s-1990s)*, in «Journal of Beckett Studies», 1994, vol. 3, n. 1, pp. 39-58.

¹⁹ N. Bouchard, *Recovering Samuel Beckett's Italian Translations of Raffaello Franchi, Giovanni Comisso, and Eugenio Montale*, in «Journal of Beckett Studies», 2005, vol. 15, nn.1-2, pp. 145-159.

²⁰ Cfr. R. Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, pp. 319-321; e O. Beloborodova, *Beckett's Collaborative Translations: A Digital Framework for Translingual Intertextuality*, intervento al convegno *Beckett & Italy*, Roma, Università della Sapienza, 24-26 maggio 2021.

²¹ D. Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

sono il terreno fertile della poetica di Beckett»²². Prendendo spunto da modelli come James Joyce, T.S. Eliot e Ezra Pound, Beckett, da *Italianate Irishman*, usa l'italiano e la cultura italiana per iniezioni di colore, di cultura e di carattere che servono a creare contesto e contrasto con le sue origini irlandesi e cambieranno poi funzione nella seconda parte della sua produzione:

lo status e la funzione di tutti gli elementi di Italianità cambiano radicalmente nella produzione beckettiana tra il periodo pre-bellico e quello post-bellico. Mentre nelle sue prime opere poliglote l'Italia e l'italiano occupano una posizione centrale, imprimono un impulso creativo vigoroso fornendo strumenti per la satira e la commedia, questi diventano infine il segno della 'parsimonia' linguistica e culturale dello stile delle sue opere più tarde²³.

Se il traduttore italiano coltiva l'illusione di avere il vantaggio del figlio d'arte raccontato da Sergio Tofano²⁴, che ha nell'orecchio, per aver succhiato la linfa materna della lingua, gli echi e i toni cui è stato esposto fin dalla nascita, si ricrederà presto. Vincerà il senso di imperfezione progressivo e permanente che Fruttero esperisce nel tradurre la scrittura intrinsecamente plurilingue di Samuel Beckett:

L'intraducibilità di Beckett non è subito evidente, perché egli usa parole comunissime e una sintassi ormai al di là di ogni sperimentalismo. Il traduttore se ne crede padrone [...] e si mette spensieratamente all'opera. Ma una sottile scontentezza comincia a roderlo: la situazione è semplice, il plot, se così lo si può chiamare, è chiaro, i dialoghi non hanno nulla di indecifrabile. Ma il risultato della traduzione sembra un po' piatto. Si vanno a controllare certe interiezioni, le sfumature di un'ingiuria [...] e si passa a indagare come Beckett abbia tradotto sé stesso dal francese in inglese e viceversa, che cosa abbia modificato emigrando da una tradizione, da una cultura all'altra, quali sfumature abbia dovuto precisare o abbandonare nel transito; e la notizia che l'autore stesso si sia bloccato per circa un anno sulla versione inglese (dal francese) di *Finale di partita* non è certo incoraggiante. Dietro ogni singola parola si intravede e poi si vede con crescente sgomento, una meticolosità ferrea, fanatica, che non lascia al caso neppure una virgola. È come accorgersi che quello stringato capannone per rottamature è opera in realtà di Brunelleschi. Una simile scoperta ha sul traduttore un effetto paralizzante. Nulla più suona giusto, e l'unica soluzione seria che si fa luce fra tanta avvilita impotenza a volgere questi testi, questi suoni, in italiano, è di riprodurli tali e quali, di trascriverli nell'originale, identici, come Pierre Menard fece con Don Chisciotte²⁵.

²² A. Cascetta, *Samuel Beckett and Italian culture: from Dantesque scenarios to the theatre scene of the 2000s*, intervento al convegno *Beckett & Italy*, Roma, Università della Sapienza, 24-26 maggio 2021.

²³ D. Lalor, "The Italianate Irishman". *The Role of Italian in Beckett's Intratextual Multilingualism*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 2010, vol. 22, pp. 51-65. Traduzione di chi scrive. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura dello scrivente (cfr. *infra* note 27 e 34).

²⁴ S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana* [1965], Milano, Adelphi, 2017, pp. 84-93.

²⁵ C. Fruttero, *Nel silenzio di Beckett*, in S. Beckett, *Teatro completo. Drammi, sceneggiature, radio-drammi, pièces televisive*, a cura di P. Bertinetti, trad. a cura di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1994, pp. XIV-XV.

Curiosamente Fruttero cita proprio Borges, che attribuisce al suo Pierre Menard²⁶ il problema fondamentale del traduttore contemporaneo di Beckett: il vasto patrimonio di studi, allestimenti, testimonianze e accadimenti che pesano sul “nostro” Beckett dal 1953 ad oggi. D’altro canto, il traduttore italiano di oggi, oltre all’esperienza di Fruttero, ha il vantaggio di avere un modello di riferimento nella documentatissima collaborazione con Elmar Tophoven, il traduttore tedesco di *En Attendant Godot*.

Il rapporto professionale tra Beckett e Tophoven comincia da lontano: il giovane traduttore tedesco si trova tra il pubblico del Théâtre de Babylone nei giorni del debutto di *Godot* nel gennaio del 1953; ne rimane così colpito che si tuffa in una prima traduzione tedesca, che avrebbe dato all’editore Jérôme Lindon tre settimane più tardi²⁷, senza avere avuto alcuna assicurazione sui diritti di traduzione. Una volta letta, Lindon la inoltra a Beckett suggerendogli di incontrare il traduttore. In una lettera del 19 febbraio Beckett scrive a Lindon:

Je ne trouve pas la traduction très bonne. Pas mal de contresens, peu de style. Mais je ne veux pas décevoir le type. Dites-lui donc seulement, si vous le voyez, qu’il va falloir que nous revoyions ça ensemble. Je crois qu’il y a moyen d’en faire quelque chose de convenable. Ce sera un gros boulot²⁸.

Nei loro incontri, Beckett si presta pazientemente ad aiutare Tophoven spiegandogli l’esigenza di riprodurre nella lingua di destinazione gli echi musicali e tematici dell’originale²⁹. Quella stessa primavera, Tophoven e Beckett trascorreranno dei pomeriggi nella casa di Rue des Favorites per lavorare sulla traduzione che verrà infine utilizzata nella prima assoluta tedesca del settembre dello stesso anno allo Schlossparktheater di Berlino per la regia di Karl Heinz Stroux³⁰.

Sappiamo che l’editore Peter Suhrkamp accolse la prima bozza della traduzione di Tophoven con favore ma che la ritenesse priva della leggerezza e dell’eleganza dell’originale. In una lettera a Tophoven del 15 luglio, Suhrkamp scrive che la traduzione è buona sulla carta ma che suona troppo letteraria e gli consiglia di leggerla e rileggerla ad alta voce³¹. Nella sua risposta, Tophoven scrive che la revisione fatta gomito a gomito con Beckett è servita ad accogliere gli echi e gli equilibri della scrittura

²⁶ «Comporre il Chisciotte all’inizio del secolo XVII fu impresa ragionevole [...]; al principio del XX, è quasi impossibile. Non invano sono passati trecento anni, carichi di fatti quanto mai complessi: tra i quali, per citarne uno, lo stesso Chisciotte», J.L. Borges, *Finzioni*, trad. a cura di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1985, p. 43.

²⁷ *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, a cura di G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn e L. More Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 (3ª ed.), pp. 365-367.

²⁸ Ivi, pp. 367-369: «Trovo che la traduzione non sia un granché. Diversi spropositi, poco stile. Ma non voglio deludere questo tizio. Digli se lo vedi che è il caso che ci lavoriamo insieme. Penso ci sia il modo di tirarci fuori qualcosa di decente. Sarà un lavoro consistente». Cfr. anche D. Van Hulle e P. Verhulst, *Beckett’s Collaborative Translations in the 1950s*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd’hui», 2018, vol. 30, pp. 20-39.

²⁹ E. Tophoven, *Happy Years: Translating Beckett with Beckett*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd’hui», 2016, vol. 28, pp. 8-17.

³⁰ W. Füger, *The first Berlin Godot: Beckett’s Debut on the German Stage*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd’hui», 2001, vol. 11, pp. 57-63.

³¹ Cfr. D. Van Hulle e P. Verhulst, *Beckett’s Collaborative Translations in the 1950s*, cit., p. 24.

francese originale ma che spesso la distanza tra le richieste di Beckett e le esigenze degli attori è incolmabile. Tophoven aggiunge che avrebbe ritardato il suo viaggio verso Berlino per discutere i suggerimenti di Suhrkamp con Beckett, come quest'ultimo aveva esplicitamente richiesto³².

Questi giorni del 1953 sono l'alba di una collaborazione che durerà per trentacinque anni e che coinvolgerà Erika Schöningh Tophoven, futura moglie di Elmar, per la traduzione delle opere di Beckett in tedesco dall'inglese a partire da *All That Fall* nel 1957³³. Grazie ai coniugi Tophoven, il tedesco diventerà una lingua di lavoro così solida al punto da offrire a Beckett un terreno terzo tra l'inglese e il francese nel processo di revisione del testo nel 1975. Il modello per il traduttore di Beckett viene da questa collaborazione; anche se gli scambi tra Suhrkamp, Tophoven e Beckett del 1953 avevano già messo a fuoco la dimensione aurale di *Godot*: mantenerne l'eco per sfuggire alla letterarietà di un materiale straordinariamente denso di riferimenti religiosi, poetici, filosofici e autobiografici.

In questo senso si può dire, che mettere in scena *Godot*, ancora prima che tradurlo, sia una questione fondamentale prosodica e musicale. Nelle produzioni in lingua inglese, infatti, la questione occorre spesso: ad esempio, nel *Waiting for Godot*³⁴ del Court Theatre di Chicago del 2015, il regista Ron OJ Parson racconta di aver preteso che i suoi attori americani pronunciassero Gòdot all'inglese anziché Godòt all'americana³⁵ per perdere ogni forma di connotazione sociale o regionale, nel rispetto della pronuncia preferita da Beckett ma a dispetto dell'organicità dell'elocuzione della miscela tra il Chicago Afro-American e mid-Atlantic English dei suoi attori afroamericani. La questione è stata oggetto di controversie da parlarne perfino in un noto programma radiofonico³⁶.

Nemmeno le produzioni irlandesi dalle scelte tonali e accentuative più ortodosse restano immuni dalla questione: secondo la critica di David Clare alla fortunata

³² *Ibid.* La lettera è datata 31 luglio 1953.

³³ M. Gees e E. Tophoven, *Glückliche Jahre: Übersetzerleben in Paris: Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes & Seitz, 2011. S. Beckett, *Tous ceux qui tombent*, trad. a cura di E. Schöningh Tophoven, Parigi, Éditions de Minuit, 1957.

³⁴ <https://www.courttheatre.org/season-tickets/2014-2015-season/waiting-for-godot/> (ultima consultazione: 8 giugno 2021).

³⁵ «Per combattere la tendenza americana di mettere l'accento sulla seconda sillaba nel nome 'Godót', Beckett chiese espressamente agli attori del San Quentin Drama Workshop di pronunciare il nome ponendo l'accento sulla prima, ovvero 'Gódot'. Anche gli attori tedeschi dello Schiller-Theater tendevano a far cadere l'accento sulla seconda sillaba. Beckett ha sempre negato categoricamente che Godot fosse 'God' (Dio), ma non che il testo possa effettivamente alludere a questa possibilità. In tutte le produzioni in cui è stato direttamente coinvolto, Beckett ha dichiarato di non sapere chi fosse Godot e che l'opera 'si sforza in ogni modo di evitare definizioni'. [...] Fin dal principio, le revisioni di Beckett al testo si adoperano per cancellare passaggi che sembrano limitare le interpretazioni sull'identità di Godot, cercando invece di ampliarne il ventaglio di possibilità», S. Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., p. 87.

³⁶ Charles Harrington Elster e Ron OJ Parson, intervistati su WBEZ nel programma *The Morning Shift*, "The Changing Nature and Power of Language", 22 gennaio 2015. <https://www.wbez.org/stories/the-changing-nature-and-power-of-language/5bc037a2-467c-4b75-a021-be6d0f3bdf3d> (ultima consultazione: 24 agosto 2021)

e convenzionale³⁷ produzione di *Waiting for Godot* della Druid Theatre Company diretta da Gary Hynes che ha debuttato nel luglio 2016 al Mick Lally Theatre di Galway, gli accenti rappresentano un serio problema: il Pozzo di Rory Nolan avrebbe il difetto di utilizzare contemporaneamente accenti troppo distanti che passano da un autocompiacente irlandese popolare a un accento angloirlandese “upper-class”; il Vladimir di Marty Rea ignorerebbe lo spirito sarcastico dell’Hiberno-English di elezione di Beckett quando risponde «This is what you *think*» (questo è quello che pensi) invece di «This is what *you* think» (questo è quello che pensi *tu*) quando si rivolge all’Estragon di Aaron Monaghan. Lucky, infine, interpretato da Garrett Lombard, avrebbe poca cura di far arrivare al pubblico il passaggio del monologo in cui cita «Connemara» negando l’occasione del ricordo collettivo della carestia, un avvenimento della storia d’Irlanda ancora oggi vivo nella memoria di tutti³⁸.

Mentre Parson scatena in modo volontario reazioni accese ‘semplicemente’ spostando un accento, ma in realtà rompendo la prosodia e mettendo così in crisi il pattern culturale legato all’accento della comunità locale³⁹, Hynes farebbe lo stesso, ma in modo involontario, mettendo certi accenti regionali e di classe sullo stesso palco, nella stessa produzione, “nello” stesso attore. Al di là delle idiosincrasie della regia e della critica e del fatto che le implicazioni su prerogative di censo e di costume non sono suggerite in italiano dall’accento come in inglese, il problema della traslazione ritmica e prosodica della ripetizione, della durata, dell’accento e del *patterning* beckettiano del testo originale in traduzione italiana è il nodo fondamentale.

La questione della musicalità e la presenza/assenza della musica sono temi che emergono in modo assai frequente negli studi beckettiani⁴⁰ e in *Aspettando Godot*⁴¹. Per il regista, produttore e attore George Devine⁴² «si deve pensare al testo come a uno spartito musicale in cui le ‘note’, gli sguardi e i suoni, le pause, posseggono un ritmo interrelato e sulla loro composizione nasce l’impatto drammatico». Nel 1976, durante le prove di *Footfalls*⁴³ al Royal Court di Londra, Beckett avrebbe detto a Rose Hill, che interpretava la madre: «non stiamo mettendo in scena questo lavoro

³⁷ P. Marks, *If you're waiting for a new take for Godot, you'll wait some more*, https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/if-youre-waiting-for-a-new-take-onwaiting-for-godot-youll-wait-some-more/2018/04/25/e245a87e-483d-11e8-ad53-d5751c8f243f_story.html (ultima consultazione: 8 giugno 2021)

³⁸ D. Clare, *Review of Druid Theatre Company's 2016-17 production of Samuel Beckett's "Waiting for Godot"*, in «Journal of Beckett Studies», 2017, vol. 26, n. 2, pp. 281-285.

³⁹ M. D. Berger, *Accent, pattern, and dialect in North American English*, in «Word», 1968, vol. 24, nn. 1-3, pp. 55-61. Cfr. anche C. W. Kreidler, *The pronunciation of English. A course book*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2008.

⁴⁰ Cfr. N. Till e S.J. Bailes, *Beckett and Musicality*, London, Taylor & Francis, 2016.

⁴¹ S. Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., p. 254, dove si elencano i quattro motivi musicali presenti nel testo: la canzone del cane (Dog Tune), la ninna nanna “Schlafte mein Prinzchen”, la *Marcia funebre* di Frédéric Chopin e il valzer de *La vedova allegra* di Franz L  har.

⁴² A. Schneider, *Working with Beckett*, in *On Beckett: Essays and Criticism*, a cura di S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1986, p. 249.

⁴³ S. Beckett, *Footfalls*, Londra, Faber & Faber, 2014.

realisticamente o psicologicamente, lo stiamo facendo musicalmente»⁴⁴ utilizzando con le attrici «termini musicali per spiegare come le battute dovevano essere date. Nell'interpretazione delle due attrici, ogni sillaba aveva la sua importanza, ogni pausa il suo peso»⁴⁵. La traduzione italiana deve realmente *ascoltare e contare le sillabe* per cercare di far sopravvivere il ritmo complessivo dell'opera e non cadere nel pericolo di "inseguire" significati: secondo David Warrilow «se un attore va in scena e comincia a recitare il significato, tutto crolla. Il significato è unicamente quello che avviene nell'esperienza dello spettatore»⁴⁶ Ma la questione della musicalità in Beckett e dell'adozione dei termini musicali non è metaforica ma assolutamente operativa. Un modo per descrivere la convergenza tra dialogo, gesto e spazialità della musicalità nel teatro viene da Siegfried Jäger⁴⁷ che connette la nozione di *dispositivo* con l'idea wagneriana di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), e permette dunque di definire il compito della traduzione all'interno dell'azione e della cognizione *embodied* dell'attore⁴⁸. Sono proprio le indicazioni dello Schiller che mostrano come l'aspetto spaziale e coreografico siano consustanziali al testo e dunque alla messinscena: non esiste traduzione del copione senza contemporanea traduzione del quaderno di regia.

Nello *Schiller notebook* i principi cardine della messinscena e della traduzione sono dati in maniera addirittura schematica. Il "quaderno rosso" contiene le indicazioni di regia divise sia per sezioni del testo che per questione tematica. Le prime 53 pagine del quaderno riguardano le undici sezioni A1-A6 e B1-B5, elencate a pagina 105, in cui sono rispettivamente divisi l'Atto I e l'Atto II. Le indicazioni sono accompagnate dalla complessa serie di disegni per le posizioni dei cinque personaggi e degli elementi scenici. A pagina 2 del manoscritto si trovano le posizioni di partenza di Estragon e Vladimir, qui subito in scena, rispetto al masso e all'albero, costruendo così il primo dei sedici *Wartestellen*, i *tableaux* pensati per restituire momenti di sospensione e di fruizione dell'immagine da parte del pubblico, e che sono elencati a pagina 75 con l'indicazione della battuta di riferimento. Tra gli altri disegni, quello a pagina 30 illustra il percorso di composizione dell'immagine di Vladimir e Estragon che riproduce il quadro del paesaggista romantico tedesco Caspar David Friedrich *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (Due uomini guardano la luna).

Le pagine 54-61 sono dedicate alla sequenza dei movimenti di Lucky, alla gestione degli oggetti di scena e al suo «pensare», l'esibizione che Pozzo offre a Vladimir e Estragon come ulteriore intrattenimento. Le pagine 62-67 descrivono il rapporto di Estragon con le scarpe e i piedi, temi onnipresenti nel corso dell'opera, e con il suo «dormire», che ricorre per otto volte nel testo e sempre in chiusura d'atto. La pagina

⁴⁴ J. Knowlson, *Beckett as Director*, in S.E. Wilmer (a cura di), *Beckett in Dublin*, Dublino, The Lilliput Press, 1992, p. 13.

⁴⁵ Id., *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2014, p. 624.

⁴⁶ J. Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 229.

⁴⁷ S. Jäger, *Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse*, 2000, https://www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Aspekte_einer_Kritischen_Diskurs_analyse.htm (ultima consultazione: 15 giugno 2021).

⁴⁸ D. Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Milton Park, Taylor & Francis, 2016, pp. 10-21.

69 elenca le diciassette situazioni che riguardano l'uso della frusta di Pozzo, mentre pagina 71 elenca le otto volte in cui Vladimir e Estragon si riferiscono all'albero. A pagina 73 compaiono quattro disegni che riproducono quattro diversi schemi di ispezione del posto compiute nelle sezioni A2 (due volte), B1 e B5. Altre modalità di ispezione del cappello sono date in estremo dettaglio a pagina 77, dove Beckett costruisce una partitura fisica per Vladimir.

La sezione denominata *Doubts and confusions* (Dubbi e Incertezze), compresa tra le pagine 78 e 83 è piuttosto estesa e fitta di note. La natura dei dubbi è assai ampia e gli effetti comici irresistibili. A pagina 85 Beckett elenca l'uso standard e le varianti della battuta «Let's go», mentre pagina 89 riporta le ventuno richieste di aiuto che Vladimir, Estragon e Pozzo si rivolgono l'un l'altro nel corso dell'opera con esiti alterni. Lo spirito tassonomico di Beckett non si ferma qui: a pagina 91 elenca le quattro occorrenze della battuta chiave «Che cosa stavo dicendo?», detta per due volte da Pozzo nella sezione A4 e per due volte da Vladimir nelle sezioni A1 e B2; pagina 93 elenca i sette sguardi al cielo, sei dei quali occorrono nell'Atto I e uno nella sezione B4 dell'Atto II; pagina 95 elenca i numerosissimi riferimenti al dormire, mentre le pagine 97-99 trattano la questione chiave di Godot, ossia la memoria e il ricordare. Il cosiddetto *Approach by Stages* (approccio per fasi) permette di utilizzare la variazione della distanza come strumento registico di creazione del climax e di modulazione del colore e dell'intenzione della battuta. L'elenco non esaustivo alle pagine 101-103 del quaderno ci fa capire quanto spesso Beckett sia ricorso a questa modalità di intervento sullo spazio scenico e la recitazione. La pagina 107 contiene il disegno luci della produzione di Berlino, mentre la pagina 109 chiude con brevissime note sull'albero, il salice che all'inizio dell'Atto II si ostina a gettare foglie nonostante sia stato dato per morto⁴⁹.

La traduzione deve traslare questo dispositivo ritmico-retorico del copione per permettere all'attore italiano di creare la reminiscenza attraverso la musicalità. *Aspettando Godot* è innanzitutto un testo sulla memoria, sulla sua natura accidentale e dialogica, da una parte dipendente dal ruminante monologo interiore come «ventre della mente»⁵⁰ e dall'altra sulla sua dipendenza da fattori esterni incontrollabili dal soggetto. Questi ultimi principi appaiono enunciati nel saggio giovanile del 1931 su Proust⁵¹, dove Beckett enumera gli episodi della *Recherche* in cui la memoria emerge involontaria e incontrollata. Il gioco della reminiscenza avviene tramite assonanze, la miccia della memoria si accende per rimandi, per echi, per malapropismi, per simmetrie continue, per polisemie che riaffiorano nel fluire carsico di parole e concetti. Il ciclo vitale della messinscena dell'opera avviene attraverso la creazione di gag come quella del cappello nell'Atto II o di refrain come quello più noto, ripetuto per ben sei volte nel *revised text*:

ESTRAGON Andiamo.
VLADIMIR Non si può.

⁴⁹ S. Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., pp. 174-395.

⁵⁰ M. Tsushima, *Memory is the Belly of the Mind: Augustine's Concept of Memory in Beckett*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 2008, vol. 19, pp. 123-132.

⁵¹ S. Beckett, *Proust*, London, Chatto & Windus, 1931.

ESTRAGON E perché?
VLADIMIR Stiamo aspettando Godot.
ESTRAGON (disperato) Ah [già]!

Walter Asmus dice che Beckett, da sempre scontento della traduzione in inglese «Ah!» del francese «c'est vrai» avesse trovato nel tedesco «Ah, ja!» la via per una soluzione soddisfacente in inglese con «Ah, [yes]!»⁵². In italiano, la mia scelta di tradurre con «Ah, già!» al posto del letterale «Ah, sì!» dipende dall'utilizzo della vocale aperta centrale in 'già' al posto della vocale chiusa anteriore 'i' in 'sì' assolutamente più difficile e scomoda per l'attore che deve proiettare la voce nello spazio. L'intera gag è costruita infatti sulla giustapposizione di vocali aperte e semiaperte fino alla 'o' semichiusa anteriore in 'Godot' che letteralmente chiama la vocale aperta a fine scambio. La questione sonora legata a questa gestione delle vocali italiane ci mette sulla giusta via nella traduzione della battuta ricorrente di Vladimir «We're waiting for Godot» con «Stiamo aspettando Godot»; una traduzione diversa, per esempio 'Aspettiamo Godot', non solo non sarebbe altrettanto sonoramente felice ma farebbe perdere la portata metateatrale della battuta stessa.

Tra gli esempi di echi e assonanze, è il caso di ricordarne un altro che sfugge alla traduzione italiana: dopo che Vladimir e Estragon riescono a riprendersi dal terrore per l'arrivo di Lucky e Pozzo nell'Atto I e finalmente si giunge alle presentazioni, Pozzo insiste che i due apprendano correttamente il suo nome. Vladimir, che continua a storpiarne il nome, fredda la conversazione con la battuta

VLADIMIR (*conciante*) Una volta conoscevo una famiglia di nome Gozzo. La madre aveva lo scolo.

L'italiano «scolo» traduce l'inglese «clap» perdendo però ogni polisemia: in inglese *clap* è anche l'«applauso», quello che poco dopo Pozzo cercherà inutilmente di ottenere con il suo «numero della notte». Successivamente, nel monologo di Lucky, i toponimi «Fekham Peckham Fulham Clapham» che sostituiscono qui i toponimi «Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise» dell'originale francese e «Rhein Rhein und Ruhr Rhein und Main Main und Ruhr» del testo tedesco, innescano un gioco di polisemie per via della pronuncia del suffisso *-ham* omofono dell'abbreviazione *'em* per *them*, ottenendo tra gli altri 'Clap (th)'em', ossia 'attaccargli lo scolo' e 'applaudirli'. Questo genere di assonanze è onnipresente nel testo e contribuisce alla fittissima rete di rimandi interni e di echi, come avviene nei passaggi continui tra le questioni tematiche e l'apparato visivo. Un esempio paradigmatico è all'inizio dell'Atto I dove Vladimir si riferisce al Golgota e al fatto che soltanto il Vangelo di Luca (23, 39-43) racconta che uno dei due ladroni verrà salvato. Estragon fa presto deragliare il discorso, ma il tema della crocifissione è introdotto e riprodotto in una serie di immagini come, per esempio, la caduta di Pozzo e Lucky nell'Atto II e il soccorso a Pozzo, che somiglia visivamente a una deposizione.

⁵²Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol 1, cit., p. 101.

Il peso del *Critical Heritage*

Gli studi beckettiani sono una conversazione estremamente articolata che procede da quasi sette decenni e che non può non essere tenuta come fermo punto di riferimento per una traduzione dei *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. È indiscutibile che il corpus degli studi beckettiani sia un patrimonio di valore inestimabile, ma rischia di essere l'innescò di questioni fittizie e fuorvianti per il traduttore. Entro qui nel merito di due casi.

1. *La simbiosi e i nomi parlanti*

Peter Woodthorpe, l'interprete di Estragon nella produzione dell'Arts Theatre Club di Londra nel 1955, racconta di avere chiesto a Beckett di che cosa parlasse veramente questo *Waiting for Godot*. La risposta sarebbe stata «it's all symbiosis, Peter. It's symbiosis»⁵³. L'intera opera è davvero l'incontro tra coppie di personaggi in fondo inseparabili: Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky, lo stesso Ragazzo ha un fratello con cui condivide il proprio destino come si vede nell'Atto I

VLADIMIR Che cosa fai?
RAGAZZO Guardo le capre, signore.
VLADIMIR Ti tratta bene?
RAGAZZO Sì, signore.
VLADIMIR Non ti picchia?
RAGAZZO Non picchia me, signore.
VLADIMIR E chi picchia?
RAGAZZO Mio fratello, signore.
VLADIMIR Ah tu hai un fratello?
RAGAZZO Sì, signore.

e poi nell'Atto II continua il refrain

VLADIMIR Come sta tuo fratello?
RAGAZZO È malato, signore.
VLADIMIR Forse è venuto lui ieri.
RAGAZZO Non lo so, signore.

Non sono i soli. Lucky nel suo monologo cita altre coppie di personaggi, chiamati nel quaderno di regia *research tandems*,⁵⁴ che alludono a concetti o a figure complementari e in qualche misura inestricabili: Poinçon e Wattmann, la coppia del bigliettaio e del tranviere con allusione qui al suo romanzo *Watt*; Testu e Cunard che alludono ai genitali maschili e femminili, la coppia per definizione, Fartov e Belcher, allusione al meteorismo e all'aerofagia, e Steinweg e Petermann:

«Fartov e Belcher» e «Steinweg e Petermann» hanno creato [...] confusione alle prove di Berlino. I nomi sembrano di origine tedesca, anche se Petermann

⁵³ T. McTighe, *Staging Beckett in Great Britain*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2016.

⁵⁴ S. Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol 1, cit., p. 295.

potrebbe suscitare il riso del pubblico francese per le allusioni al ‘peto’. Klaus Herm, l’interprete di Lucky, aveva inteso Petermann come un cartografo e Belcher come un marinaio. Beckett gli ha spiegato che l’allusione riguardava le pietre, come in ‘petrus’ in greco and ‘Stein’ in tedesco, creando quindi un riferimento con la sezione finale del monologo di Lucky sulla Terra come «dimora delle pietre». Questo mostra l’amore di Beckett per le etimologie e il suo senso della lingua tedesca. Beckett era in deliquio per l’interpretazione erronea di Herm spiegandogli che “Belcher è l’opposto di Fartov”. Anche se nomi tedeschi, questi sono poco più di un gioco di parole per ‘rilasciare gas’! Asmus conclude dicendo “con un colpo solo, il misticismo intorno ai nomi beckettiani è distrutto”⁵⁵.

Le allusioni scatologiche sono comprensibili al pubblico. Ce ne rendiamo conto dall’intervento dell’ufficio della censura di Lord Chamberlain⁵⁶ del giugno 1954 che richiede tra l’altro la sostituzione di Fartov con Popov, l’unico punto che Beckett è disposto ad accettare⁵⁷. Nei fatti, Beckett cambia i toponimi nelle diverse lingue e *non* fa lo stesso con i nomi di persona come si vede dal testo riveduto in tedesco⁵⁸ dove vivono i nomi francesi. Come si vede dalla sua reazione all’interpretazione di Herm, il fraintendimento è un valore. La loro natura polisemica è irriducibile al gioco di parole scatologico⁵⁹. Pensare a una traduzione italiana dei nomi e dei toponimi che faccia giochi di parole su coprolalie infantili non sarebbe altro che un’illecita manipolazione delle indicazioni e delle scelte compiute dallo stesso Beckett.

2. *Lucky the Knook*

Pozzo afferma nell’Atto I di avere preso con sé un *knook*. Nella sua traduzione di *En Attendant Godot*, Carlo Fruttero mette in corsivo la parola e non aggiunge alcuna nota, probabilmente ritenendola un nonsense congruo con l’idea corrente di Beckett come esponente del teatro dell’assurdo. Nei decenni a venire, con la costituzione dei diversi canoni beckettiani e con la stratificazione della ricerca accademica, la parola comincia ad attirare speculazioni di ogni tipo e ad assumere un peso che sembra eccessivo rispetto a quello che pare essere l’innocuo significato di un gioco di parole. In questo caso, l’eccessivo peso dato alla parola scritta rispetto alle questioni sonore ingenera una serie di indagini cavillose e di rigore scientifico praticamente nullo, come vorrei dimostrare.

Per prima cosa, è interessante notare che una parte del testo originale francese dove si menziona il *knook* viene tagliata nel testo inglese:

POZZO. – Sans lui je n’aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de - peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m’en savais incapable. Alors j’ai pris un knook.
VLADIMIR. – (malgré lui, cessant d’interroger le ciel). - Un knook?

⁵⁵ J.A. Garforth, *A Trilingual Godot*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd’hui», 1996, vol. 5, p. 159 e note al testo relative.

⁵⁶ *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, cit., pp. 482-484.

⁵⁷ Cfr. S. E. Gontarski, *Ballokesed, Banjaxed or Banjoed: Textual Aberrations, Ghost Texts, and the British Godot*, in «Journal of Modern Literature», 2018, vol. 41, n. 4, pp. 48-67.

⁵⁸ S. Beckett, *Warten auf Godot*, cit., pp. 52-55.

⁵⁹ T. Hramova, *The Study of Names in Samuel Beckett’s Texts: Problems and Prospects*, in «Names», 2010, vol. 58, n. 1, pp. 5-12.

POZZO. – Il y aura bientôt soixante ans que ça dure... (il calcule mentalement)... oui, bientôt soixante. (Se redressant fièrement.) On ne me les donnerait pas, n'est-ce pas? (Vladimir regarde Lucky). A côté de lui j'ai l'air d'un jeune homme, non? (Un temps. A Lucky.) Chapeau! (Lucky dépose le panier, enlève son chapeau. Une abondante chevelure blanche lui tombe autour du visage. Il met son chapeau sous le bras et reprend le panier.) Maintenant, regardez. (Pozzo ôte son chapeau. Il est complètement chauve. Il remet son chapeau.) Vous avez vu?

VLADIMIR. – Qu'est-ce que c'est, un knook?

POZZO. – Vous n'êtes pas d'ici. Êtes-vous seulement du siècle? Autrefois on avait des bouffons. Maintenant on a des knooks. Ceux qui peuvent se le permettre⁶⁰.

POZZO: But for him all my thoughts, all my feelings, would have been of common things. (Pause. With extraordinary vehemence.) Professional worries! (Calmer.) Beauty, grace, truth of the first water, I knew they were all beyond me. So I took a knook.

VLADIMIR: (startled from his inspection of the sky). A knook? That was nearly sixty years ago... (he consults his watch)... yes, nearly sixty. (Drawing himself up proudly.) You wouldn't think it to look at me, would you? Compared to him I look like a young man, no? (Pause.) Hat! His long white hair falls about his face. He puts his hat under his arm and picks up the basket.) Now look. (Pozzo takes off his hat. He is completely bald. He puts on his hat again.) Did you see?⁶¹

Secondo McMillan e Knowlson, *knook* sarebbe un conio di Beckett, un termine che non significa niente né in francese, né in inglese, né in tedesco⁶². Eppure molti studiosi, consci della generale reticenza di Beckett sui dettagli delle sue opere, hanno deciso di spendersi in interpretazioni. Per Busi⁶³ la parola sarebbe un incrocio polisemico e multilinguistico in cui risuona il russo *knut* (frusta), il gaelico *cnuc* (collina), il basso germanico *knuk* (bussare, colpire), oppure un'altra assonanza con l'inglese *knacker* che indica, secondo lo *Skeat's Etymological Dictionary*⁶⁴, chi si sbarazza di vecchi cavalli e cani o l'artigiano che produce finimenti. Per l'*Oxford English Dictionary* è sinonimo di *trickster* e *deceiver*⁶⁵ o indica «one that sings in a lively manner».

Il *knook* sarebbe dunque un'evoluzione del buffone di corte medievale e rinascimentale. Pozzo, da grande principe, si sarebbe dotato di un intrattenitore poliedrico che oltre a ballare «la farandola, la hornpipe, la giga» sa cantare, recitare e persino

⁶⁰ S. Beckett, *En Attendant Godot*, cit., pp. 45-46.

⁶¹ Id., *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*, cit., p. 23.

⁶² Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., pp. 121-122; R. McDonald, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 129; C. Duckworth, *Angels of Darkness: Dramatic effect in Samuel Beckett with special reference to Eugene Ionesco*, New York, Barnes & Noble Books, 1972, p. 58.

⁶³ F. Busi, *The Transformations of Godot*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1980, pp. 52-55.

⁶⁴ W. Skeat, *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*, La Vergne, Lightning Source, 2005, p. 316. Vedi anche "knacker, n.3.", *OED Online*, Oxford University Press, June 2021, www.oed.com/view/Entry/103887 (ultima consultazione: 11 giugno 2021).

⁶⁵ "knacker, n.2.", *OED Online*, Oxford University Press, giugno 2021, www.oed.com/view/Entry/103886 (ultima consultazione: 15 giugno 2021).

pensare. È merito del *knook* se Pozzo intrattiene pensieri meno triviali di quelli cui la sua professione lo avrebbe condannato, è lui che gli ha permesso di conoscere leggi fondamentali della Natura come quella della conservazione delle lacrime e del riso. Lucky è dunque una specie di Yorick⁶⁶, un intrattenitore di corte che ha avuto finora il compito di elevare la condizione morale e intellettuale di Pozzo. Ormai consunto dalla vecchiaia, Lucky è destinato a essere venduto alla fiera nonostante i suoi sforzi di commuovere il padrone prendendosi lavori che, chiaramente, «non sono il suo mestiere». La spiegazione è coerente con la danza prima e il monologo poi. Ma sia Walsh e poi vent'anni dopo Richard Cohen notano che la parola *knook*, lungi dall'essere un'invenzione beckettiana, ricorre in opere di L. Frank Baum come *The Life and Adventures of Santa Claus* (1902), *A Kidnapped Santa Claus* (1904), *The Road to Oz* (1909). Walsh non sembra dare troppa importanza a questo fatto, mentre per Cohen la questione è cruciale. Nel mondo di Oz, infatti, i Knooks sono creature immortali e scontrose dall'aspetto curvo e decrepito che si occupano di badare agli animali. I Knooks della Foresta di Burzee sono amici di Santa Claus e dodici di loro lo accompagnano nella Città di Smeraldo per il compleanno della piccola regina Ozma⁶⁷. Seguendo questo gioco di associazioni, Pozzo alluderebbe a un anti-Babbo Natale trainato da una sola renna, incarnazione di una menzogna stanca per bambini ormai vecchi che continuano ad aspettarsi doni, come Estragon con l'elemosina.

In apertura del suo articolo, Cohen dice di aver chiesto quasi cinquant'anni prima a Beckett perché il dialogo fosse diverso tra il francese e l'inglese e quale fosse il significato della parola *knook*. Se la risposta alla prima domanda riguarda la tenuta del dialogo, alla seconda domanda Cohen non ottiene risposta. Ma «i Knooks dell'immaginazione di Baum assomigliano sicuramente al *knook* di Beckett». Indizio ne è un'illustrazione di Mary Cowles Clark raffigurante il *Knook Will* come un elfo con i capelli lunghi bianchi fino alle ginocchia. Dice poi Cohen:

Beckett ha davvero letto *The Life and Adventures of Santa Claus* da bambino – o qualcuno glielo ha letto? E ha mai visto le illustrazioni di Clark dei Knooks di Baum? È difficile pensare che non sia accaduto⁶⁸.

Baum era di gran lunga lo scrittore per bambini più popolare dell'inizio del ventesimo secolo ed è vero che il piccolo Samuel avesse imparato a leggere molto rapidamente, che fosse felice dei momenti di lettura solitaria e che fosse un bambino amante del Natale⁶⁹. Impossibile per Cohen pensare che Beckett non fosse venuto a contatto con l'immaginifico mondo di Oz.

L'argomento di Cohen si fonda su due premesse: il tratto biografico specifico di un bambino precoce nella lettura che ama il Natale e l'occorrenza della parola antecedente

⁶⁶ M. Walsh, *Taking a knook: a footnote to Godot*, in «Journal of Beckett Studies», 1992, vol. 1, nn. 1-2, pp. 137-140.

⁶⁷ F. L. Baum, *The Road to Oz*, Chicago, Reilly & Lee, 1909, pp. 225-238.

⁶⁸ R. Cohen, *Pozzo's Knook, Beckett's Boys, and Santa Claus*, in «Modern Drama», 2011, vol. 54, n. 2, pp. 181-193.

⁶⁹ J. Knowlson, *Damned to Fame* cit., p. 44.

al Godot. Ma argomenti come questo, metodologicamente discutibili, ci si può divertire a costruirli. Se l'occorrenza della parola è un criterio significativo, basta una semplice ricerca su *Google Books Ngram Viewer* sulle occorrenze della parola nei testi in lingua inglese pubblicati a partire dal 1800⁷⁰ per scoprire che la parola *knook* non è neanche un conio di L Frank Baum e dunque non è riconducibile unicamente a lui. Si può scoprire, per esempio, che nell'*index to nominations* della *Guide to the Turf* del 1852 appare un cavallo dal nome *Knook Knoll* iscritto alle corse di Ascot Heath⁷¹. In effetti, è difficile pensare che Lucky non sia una specie di cavallo. Lo stesso dialogo tra Vladimir e Estragon nell'Atto I, che precede l'arrivo di Pozzo e Lucky e la loro iniziale confusione sull'identità di Pozzo, sembra anticiparne l'ingresso:

ESTRAGON Mi hai fatto prendere un colpo.
VLADIMIR Credevo fosse lui.
ESTRAGON Chi?
VLADIMIR Godot.
ESTRAGON Ahhhh! Era il vento tra le canne.
VLADIMIR Ci giurerei che ho sentito gridare.
ESTRAGON Ma perché dovrebbe gridare?
VLADIMIR Al cavallo.

Volendo, le speculazioni non finiscono qui: nel *Journal of the British Archeological Association* del 1884 in un'analisi etimologica della toponomastica dei luoghi di interesse archeologico della Gran Bretagna, si fa riferimento a un terrapieno che ospitava anticamente un insediamento «di grande importanza militare»: il suo nome è *Knook Castle* e si trova a un miglio a sud-est di Heytesbury e a cinque a sud-est di Warminster. Vicino al castello si trova un fosso sul fiume Avon che si estende da Westbury-Leigh a Durnford ed è chiamato The Old Ditch: con gli elementi del testo a disposizione si potrebbe immaginare che questo sia il «castello» di Pozzo, quello dove si trova lo Steinway su cui ha forse lasciato l'orologio a cipolla che cerca nell'Atto I e che non riesce più a scovare

ESTRAGON E la sua cipolla?
POZZO Devo averla lasciata al castello[, sullo Steinway].

e che il vecchio fosso lì accanto sia proprio quello dove Estragon avrebbe passato la notte

VLADIMIR (offeso, gelidamente) È lecito domandare dove Sua Altezza ha trascorso la notte?
ESTRAGON In un fosso.
VLADIMIR (con ammirazione) In un fosso! E dove?
ESTRAGON (senza indicare) Laggiù.

⁷⁰ Consultabile al link <https://books.google.com/ngrams> (ultima consultazione: 14 giugno 2021).

⁷¹ R. William, *Guide to the Turf*, Londra, R. Ackermann, 1852, p. 26.

Questo genere di riflessioni, per quanto suggestive, sono prive di qualsiasi valore metodologico e del tutto fuorvianti nel lavoro di traduzione del copione perché si concentrano sulla traduzione letterale e sulla grafia della parola tralasciando completamente il gioco di omofonie con cui Beckett gioca continuamente. È il caso della parola francese *Saule* (salice)⁷², omofona dell'inglese *Soul* (anima) per cui le battute in francese parlano di un salice ma all'orecchio inglese giunge la parola 'anima'⁷³. Si tratta di un *code-switching* tra il francese e l'inglese e il fatto che le versioni nelle due lingue siano diverse ne dovrebbe essere un forte indizio se non una conferma: se in francese è necessario dare una spiegazione su che cosa sia o faccia un *knook*, in inglese la spiegazione è ridondante. Si tratta di gioco di parole innocuo che in inglese suona come *I took a nook*⁷⁴ (cantuccio). Come se dicesse, in senso figurato, *Mi sono preso un conforto*. Lucky è infatti il conforto di Pozzo, colui che lo consola e lo porta su riflessioni più alte:

POZZO E indovinate chi mi ha insegnato tutte queste belle cose. (Pausa. Indicando Lucky) Il mio Lucky!

<>

Se non fosse stato per lui il mio pensare, il mio sentire sarebbero del tutto ordinari. (Pausa. Con straordinaria veemenza) Deformazione professionale! (Più calmo) La bellezza, la grazia, la sorgente della verità, lo sapevo che per me erano cose irraggiungibili. E così mi sono fatto un knook.

Pozzo si è 'fatto un guitto', se si volesse utilizzare l'assonanza in italiano. Lucky è un intrattenitore eclettico, come il Triboulet del Francesco I ne *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo⁷⁵, il dramma in cinque atti e modello del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave: la tragedia di un buffone di corte gobbo e deforme. Difficile pensare che Samuel Beckett non lo abbia letto – o che qualcuno non glielo avesse letto.

Conclusioni

Il lavoro di preparazione e di messinscena compiuto da Beckett per lo Schiller-Theater di Berlino ha uno scopo fondamentale: la creazione di un meccanismo teatrale in cui la parola, il gesto, lo spazio scenico e relazionale partecipano alla partitura musicale della *pièce*. La costruzione di sequenze gestuali come, per esempio, le ispezioni del cappello⁷⁶ o la gag da avanspettacolo del cappello detta *three hats for*

⁷² S. Beckett, *En Attendant Godot*, cit., pp. 17, 132.

⁷³ StagingShakespeare, "Ian McKellen Discusses *Waiting for Godot*", 10 marzo 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=72xsqNSN10w> (ultima consultazione: 12 giugno 2021).

⁷⁴ "nook, n.", *OED Online*, Oxford University Press, June 2021, www.oed.com/view/Entry/128184 (ultima consultazione: 12 giugno 2021).

⁷⁵ V. Hugo, *Œuvres: Le roi s'amuse*, Parigi, Michaud, 1843.

⁷⁶ S. Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., p. 331.

two heads (tre teste per due capelli) presa dal film *Duck Soup*⁷⁷ dei Fratelli Marx⁷⁸, hanno implicazioni ritmiche che non possono essere ignorate nel lavoro di traduzione italiana.

Il primo destinatario della traduzione sono sempre l'attore e la sua esigenza di avere a disposizione un materiale che consenta il mantenimento della tensione scenica in un modo paragonabile all'originale. In questo senso, il traduttore del *revised text* ha due modi principali per recare danno all'attore: il primo, facendosi ingannare da un'impressione di falso colloquialismo, finendo per ignorare le simmetrie e i dispositivi retorici che costituiscono lo scheletro di echi e rimandi dell'opera e la natura poetica del suo linguaggio «che non è altro che una composizione ad arte fatta di retorica e di musica»⁷⁹. Il secondo è quello di cadere nell'errore opposto, cercando di dare prova di abilità letteraria e dimenticando gli aspetti ostensivi del linguaggio del *Godot* di Beckett. Lo stesso Beckett si sforza di concretizzare il testo già nella prima traduzione inglese di Grove Press, come si vede in alcuni passaggi come, ad esempio, una sezione del dialogo tra Vladimir e Estragon nell'Atto I in cui ispezionano Lucky a distanza ravvicinata. Il dialogo francese e quello inglese riportano delle differenze in apparenza minime ma che in realtà hanno una diversa qualità e concretezza scenica. In *En Attendant Godot* la sezione dello scambio recita:

ESTRAGON. – En effet
VLADIMIR. – A vif
ESTRAGON. – C'est la corde.
VLADIMIR. – A force de frotter.
ESTRAGON. – Qu'est-ce que tu veux.
VLADIMIR. – C'est le nœud.
ESTRAGON. – C'est fatal⁸⁰.

Mentre in *Waiting for Godot* il dialogo si svolge così:

ESTRAGON: Oh I say!
VLADIMIR: A running sore!
ESTRAGON: It's the rope.
VLADIMIR: It's the rubbing.
ESTRAGON: It's inevitable.
VLADIMIR: It's the knot.
ESTRAGON: It's the chafing⁸¹.

Al posto del francese *c'est fatal*, l'inglese *it's the chafing* si riferisce all'attrito sul collo della frenata che abbiamo appena visto accadere all'arrivo di Pozzo. Se in fran-

⁷⁷ *Duck Soup* (*La Guerra Lampo dei Fratelli Marx*), diretto da L. McCarey, con G. Marx e M. Dumont, Paramount Pictures, 1933.

⁷⁸ S. Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., p. 157.

⁷⁹ «que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita», D. Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, II IV 2, a cura di M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2017, pp. 286-288. Su Beckett e la nozione di "lingua regolata", cfr. anche D. Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality*, cit., 2013.

⁸⁰ S. Beckett, *En Attendant Godot*, cit., p. 34.

⁸¹ Id., *Waiting for Godot*, cit., p. 17; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, cit., p. 25.

cese abbiamo una considerazione, in inglese abbiamo il riferimento a (ll'effetto di) un'azione appena conclusa e viva nella mente dello spettatore. Infine, lo scambio tra i due si conclude con un gioco verbale composto dall'occorrenza di cinque battute che iniziano con «it's». È sufficiente leggere ad alta voce i due passaggi per cogliere le diverse qualità ritmiche e dunque le diverse possibilità di *interplay* per gli attori nelle due lingue in questo passaggio del *Godot*⁸².

Dalla prospettiva di Carlo Fruttero non esiste la fortuna di Beckett, né i tanti canoni dei mille amici e testimoni e apostoli del Premio Nobel per la Letteratura del 1969. Ancora non ci sono gli innumerevoli allestimenti beckettiani⁸³ e i contributi accademici che appaiono su riviste nel campo degli studi teatrali, letterari e comparativi, dei Performance Studies e dei Cultural Studies di cui alcune dedicate interamente all'opus beckettiano come, per esempio, il *Journal of Beckett Studies*, fondato nel 1976 con Beckett assai vivo e prolifico e il *Samuel Beckett Today /Aujourd'hui* edito per la prima volta nel 1992. Questa densa e ininterrotta conversazione deve essere oggi conosciuta e compresa al meglio delle proprie capacità da parte del traduttore italiano e da chi in generale voglia riflettere su Beckett uomo di teatro. È però il caso di notare che, mentre molti dei contenuti di questa conversazione sono un riferimento indispensabile nel viaggio nell'opera di Beckett e contengono testimonianze e riflessioni che tagliano molti nodi di Gordio ed evitano manipolazioni indebite e prese di posizione grossolane, altri dimostrano un rigore metodologico assai discutibile, sfociando con irruenza nell'idiosincrasia e nel cavillo. Samuel Beckett e gli infiniti studi sulla sua opera e la sua persona sono un'eredità che nel tempo ha acquisito una mole spaventosa, come una slavina. Al traduttore non resta che cercare di servire l'attore e il regista italiano ascoltando profondamente, studiando allo stremo e “togliendosi di mezzo”. Proprio come fanno i bravi attori.

⁸² Tra le numerose variazioni tra l'edizione francese e le edizioni inglesi Grove Press e Faber & Faber segnalate da Knowlson e McMillan nelle *Textual Notes*, questa non appare. Cfr. *ivi*, pp. 101, 117, 121-124, 126-127, 129-130, 152-153, 158-159, 162.

⁸³ Annamaria Cascetta conta circa 370 produzioni di testi di Samuel Beckett in Italia tra gli anni Cinquanta e il 2020. Cfr. A. Cascetta, *Samuel Beckett and Italian culture: from Dantesque scenarios to the theatre scene of the 2000s*, intervento al convegno *Beckett & Italy*, Roma, Università della Sapienza, 24-26 maggio 2021.

Katia Trifirò

**«QUELLO CHE CONTA
È CHE NON SIA UN TEATRO STUPIDO».
WILCOCK CRITICO TEATRALE PER «SIPARIO» (1967-1969)**

Lo scrittore a teatro

Con il doppio sguardo del drammaturgo e del critico, negli anni in cui si affermano sulla scena italiana le istanze di rinnovamento radicale delle pratiche e dei codici artistici connesse al fenomeno complesso del Nuovo Teatro, Juan Rodolfo Wilcock contribuisce al dibattito sulle poetiche teatrali che contrappongono il teatro minore e le scene d'avanguardia ai circuiti ufficiali, attraverso una serie di interventi pubblicati su «Sipario», in una stagione caratterizzata dalla sperimentazione e dalla ricerca sul campo di «modalità nuove di attenzione verso le fenomenologie e le culture performative», di cui la rivista, secondo la politica redazionale di Franco Quadri, diventa osservatorio privilegiato, realizzando «fra il 1965 e il 1969» una «felice convergenza fra teoria e prassi scenica», per poi mettere a fuoco «nuovi paradigmi e linguaggi critici»¹. In particolare, gli scritti wilcockiani si inseriscono nella logica di quegli spazi discorsivi che, verificando la transizione di «Sipario» verso «le pratiche plurali e non codificate che si impongono effervescenti, negli anni Sessanta, alla periferia del monolitico teatro di servizio pubblico», si distinguono per alcuni elementi comuni ben specifici e riconoscibili, a partire dal ricorso a «linguaggi ironici e anti-ideologici», ovvero: «un rapporto provocatorio con gli spettatori (tratto tipico delle avanguardie), una dimensione artigianale del lavoro (mentre la cultura viene sempre più organizzata industrialmente) e un'offerta di creatività, di uso attivo del teatro come mezzo espressivo»².

Sullo statuto del pubblico, sulla cristallizzazione di modalità organizzative e produttive sempre più identificate con le logiche del consumo e sulla condizione marginale degli autori esclusi dal confronto con la scena, in un contesto materiale dominato, anche dal punto di vista artistico-culturale, dalla «politica di accentramento e di normalizzazione condotta dai registi degli Stabili da un certo momento in poi»³, Wilcock si era polemicamente espresso in occasione dell'inchiesta su *Gli scrittori e il teatro* curata da Marisa Rusconi per il numero 229 della rivista, nel maggio del 1965: «Non vado a teatro perché le traduzioni mi irritano e gli autori nazionali interessanti, ammesso che ci siano, non si vedono. Quando si faranno vedere, ne parleremo»⁴.

¹R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta*, in «Culture Teatrali», 2003, nn. 7/8 (*Storia e Storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), p. 289.

²Ivi, p. 290 e nota.

³M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 152.

⁴J.R. Wilcock, in *Gli scrittori e il teatro. Inchiesta*, in «Sipario», maggio 1965, n. 229, p. 35. Wilcock misura la questione dalla prospettiva del drammaturgo che aspira a vedere rappresentati i propri testi,

Prendendo posizione nel dibattito sulla controversa questione autoriale, che finisce per misurare «lo stato della ricezione della produzione drammaturgica in Italia» o, per meglio dire, «lo stato dell'indifferenza a essa offerta»⁵, Wilcock stigmatizza non solo l'assenza di un repertorio nazionale consistente, stretta a questa altezza cronologica, come nota Dario Tomasello, tra «crisi del teatro di regia da una parte» e «istanza di rimodulazione profonda dell'arte attoriale dall'altra»⁶, ma anche il gusto di un pubblico «borghese-contadino» abituato a consumare prodotti seriali, che dell'arte teatrale non sono che una caricatura:

Gli italiani, a differenza di altri popoli civili, amano i surrogati: surrogati di mobili, surrogati di case, di governi...Ma ai surrogati manca sempre qualcosa, e al surrogato di cultura dei post-fascisti manca tra l'altro il teatro (esiste una relazione tra teatro e genuinità di una cultura?). Forse un giorno i borghesi-contadini che da qualche anno si sono messi ad acquistare automobili, romanzi di Cassola, frigoriferi, acquisteranno pure il gusto del teatro; tutto può darsi in un paese in trasformazione (?)⁷.

Proiettato verso la creazione fittizia di nuovi bisogni che non includono «il gusto del teatro», a meno di non considerarlo alla stregua di merce, da acquistare ed esibire come un qualsiasi elettrodomestico o una suppellettile, secondo la ricognizione critica compiuta dall'autore sulla recente storia sociale italiana e continuamente trasfigurata in chiave drammaturgica nella produzione coeva⁸, lo spettatore appare vittima di una sorta di processo di contraffazione che riguarda tutto il sistema teatrale, soppiantato da altri generi di intrattenimento ma, anche, indebolito da vizi strutturali che derivano da urgenze non risolte. Tra queste, oltre alla crisi del pubblico, emerge con forza il mancato approdo sul palcoscenico di nuovi testi, al punto che, prosegue Wilcock rivendicando le proprie ragioni di scrittore per il teatro, «questa attività non dà alcuna soddisfazione agli autori, bensì dispiaceri»: non è dunque un caso, afferma stizzosamente, se «tutto l'ingegno teatrale del paese si è riversato (ed esaurito) nella cinematografia»⁹.

A partire dalla consapevolezza comune sui limiti della scena, le risposte di Wilcock all'inchiesta del '65 si possono confrontare con quelle di altri scrittori interpellati dalla rivista, tra cui Pasolini, che in quella stessa sede contesta al teatro italiano «una parola che non esiste, e si è creata un'esistenza fittizia, provocatoria, pretestuosa»¹⁰. Anche nella prospettiva wilcockiana la pervicacia delle convenzioni, il parlato intollerabile, la mancata corrispondenza del teatro corrente con la realtà – oggetti di indagine su cui egli interviene ripetutamente negli scritti critici per «Sipario» –, contribuiscono ad alterare

collocando se stesso nella schiera degli «autori nazionali interessanti» che rimangono, tuttavia, appiattiti rispetto alla scena.

⁵ D. Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci, 2016, p. 77.

⁶ *Ibid.*

⁷ J. R. Wilcock, in *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 35.

⁸ Sulla produzione drammaturgica dell'autore, cfr. K. Trifirò, *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di Juan Rodolfo Wilcock*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019.

⁹ J. R. Wilcock, in *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 35.

¹⁰ P. P. Pasolini, in *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 11.

il complesso di relazioni che legano autori e spettatori, e mentre i primi si rivolgono al cinema, non potendo dialogare con il palcoscenico, gli altri si accontentano di un «surrogato» di cultura, passivamente disposti ad «accettare tutto, il buono come il mediocre o il pessimo», come denuncia Chiaromonte ancora un anno dopo¹¹.

Analizzare il punto di vista proposto da Wilcock sulle questioni agitate dalla rivista in questi anni¹², e destinate ad alimentare una vasta eco non solo interna ma anche esterna alla redazione di Quadri, ne rivela il ruolo di «osservatore partecipe»¹³ assunto rispetto ai tentativi di rinnovamento del palcoscenico e costituisce un fondamentale punto di partenza per avviare il sondaggio sulla intensa attività critica dell'autore, che affianca alla creazione drammaturgica una costante riflessione metateatrale, condotta in diverse sedi con molteplici strumenti e linguaggi. A emergere è una precisa idea di teatro, nutrita dalla pratica della scrittura per la scena e riverberata nelle cronache spettacolari, in particolare quelle redatte tra il 1967 e il 1969, quando, dopo un articolo particolarmente virulento contro Strehler, la rubrica "La luce rossa" affidata a Wilcock in quell'anno si interrompe bruscamente, con un'uscita di scena polemica che finisce per coinvolgere lo stesso Quadri.

Le cronache del '67, contro «l'ambizione dell'originalità»

Nel processo di indagine avviato da «Sipario» sul presente teatrale, attraversato da fermenti nuovi che richiedono inediti strumenti di lettura e interpretazione¹⁴, il discorso

¹¹ «Esiste per esempio, un'opinione degli spettatori di cinema o di televisione. Dei film o degli spettacoli televisivi si parla e si discute dovunque [...] Ma l'opinione degli spettatori di drammi e commedie, dov'è? Se esiste, non si fa sentire. Soprattutto, non si fa sentire a teatro. Il pubblico che va a teatro può anche accorrervi in folla, ma il suo comportamento, come ognuno sa, è singolarmente passivo. [...] Si va a teatro, cioè, come si va al cinema o come ci si siede davanti alla televisione: per ricevere una certa ragione di divertimento (o di noia)», N. Chiaromonte, *Il drammaturgo venivente*, in «Sipario», maggio 1966, n. 241, p. 57. L'intervento, riprendendo la *querelle* sugli scrittori e il teatro, ribadisce l'assenza in Italia di una «società teatrale», intesa come legame tra i teatranti medesimi o attorno al mondo del teatro, ovvero «una società colta e meno colta la quale, amando il teatro perché ama la comunicazione aperta, diretta e dignitosa fra individui, inciti a sua volta il mondo del teatro a esistere nel modo migliore e più nobile» (*ibid.*).

¹² «Oltre che per l'apertura internazionale e "d'avanguardia" la rivista, nel periodo della conduzione Quadri (e anche nelle sue curatele da esterno), s'impone per alcuni numeri doppi o speciali che vanno da Stanislavskij al teatro polacco, da Shakespeare in Italia al teatro della crudeltà, dal Futurismo al nuovo teatro americano e al rapporto tra gli scrittori e il teatro», R. Molinari, *Franco Quadri. Cronologia essenziale di una via nel teatro, accompagnata dallo sguardo e dalle dichiarazioni del protagonista*, in «Panta», 2014, n. 31 (*Franco Quadri*, a cura di R. Molinari), p. 43 (e-book).

¹³ «Occorreva, come già usava nella critica d'arte, un osservatore partecipe, che senza la mediazione del regista demurgo si confrontasse direttamente con l'evento teatrale, decrittandone la drammaturgia interna. Che entrasse nel sistema di segni dello spettacolo. Che ne percepisce il respiro e ne cogliesse il significato. Che interpretasse anche la parola nella sua vitalità espressiva ed emozionale. Il "Sipario" di Franco Quadri fu anche questo, una scuola dello sguardo, un'apertura a una nuova concezione del teatro», G. Piccioli, *Milano anni Sessanta, una testimonianza*, in *ivi*, p. 84.

¹⁴ «Il rinnovamento dei linguaggi critici su "Sipario" si deve innanzitutto al lavoro tenace di Giuseppe Bartolucci, che riprendendo esplicitamente le nozioni della più avanzata cultura teatrale contemporanea europea, e partecipando ai lavori e alle ricerche del "Gruppo '63", inaugura in Italia una

critico di Wilcock si fonda su un'attenzione specifica alle dinamiche dello spettacolo, di cui analizza gli elementi di novità e di rottura dei codici scenici, in sintonia con operazioni teatrali come quelle di Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Mario Ricci, ai quali rivolge il proprio sguardo negli interventi ospitati all'interno della rubrica a più voci "Gli spettacoli in Italia", evidenziando accuratamente le differenze di linguaggio e approccio alla scena proprie di ciascuna esperienza. Si tratta, in linea con lo spirito della rivista, di assumere una posizione programmaticamente tendenziosa, «osservando il teatro come spettacolo, secondo la rivoluzione invocata dal Nuovo Teatro»¹⁵, con una consapevolezza della dimensione scenica quale osservatorio privilegiato che si unisce, nella prospettiva wilcockiana, alla necessità di interrogarsi, ancora una volta, sul problema del repertorio – incluse le possibilità espressive della lingua, la funzione dell'autore, la pratica della scrittura drammaturgica, – nell'ambito del dibattito più vasto sulle questioni di politica teatrale che, in questa fase cruciale, interpellano con esiti diversi critici e artisti¹⁶.

La tendenza a dare rilievo all'operazione scenica emerge nella recensione ad *"Amleto o le conseguenze della pietà filiale" da Laforgue*, pubblicata sul numero di aprile del 1967, che non descrive la struttura dello spettacolo, le modalità di rappresentazione del testo o il racconto della trama, ma valorizza piuttosto il lavoro performativo di Carmelo Bene, nella relazione con i compagni attori¹⁷ e nelle dinamiche complesse che coinvolgono lo spettatore all'interno di una sorta di rito collettivo irripetibile,

critica di tipo strutturalista, elaborando precocemente nuovi parametri di lettura e trovandosi così più preparato di altri all'appuntamento con il nuovo teatro: al centro della sua proposta è la nozione di "scrittura scenica", importata dalla Francia, che è chiaramente in antitesi all'approccio di tipo letterario e per questo più consona a leggere le nuove pratiche teatrali che non sono più incentrate sul testo drammatico», R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro*, cit., p. 298. Bartolucci è inoltre curatore dell'inchiesta lanciata dalla rivista nel 1967 sulla *Situazione della critica*, pubblicata in tre puntate sui numeri di marzo, aprile e giugno. La riflessione sullo statuto, le funzioni e il rinnovamento della critica italiana, in questi anni, resta al centro del dibattito non solo interno ma anche esterno a «Sipario», collegandosi alla necessità di stare al passo con le innovazioni teatrali. Su questo aspetto, cfr. D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, in part. in capitolo «Il dibattito critico negli anni 1957-1967».

¹⁵ M. Marino, *Franco Quadri critico militante*, in «Panta», 2014, n. 31, cit., p. 146.

¹⁶ Le istanze di rinnovamento acquistano crescente spazio nel dibattito critico, ospitato in questi anni dalle riviste attraverso lo strumento delle inchieste, come quella lanciata da «Sipario» nel luglio del '68, dal titolo emblematico *Il momento della negazione?*, a cui risponde anche Wilcock, cui fa seguito a gennaio dell'anno successivo quella su *Il teatro contestato e la contestazione contestabile*, a cura di Mario Raimondo, che pone in discussione le forme e le politiche degli Stabili e dei teatri a gestione pubblica nel nuovo contesto culturale che va delineandosi. Sulla questione cfr. S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 339-372.

¹⁷ Su questo aspetto, osserva Petrini: «Il rapporto con i compagni di scena è impostato poi, come nella tradizione capocomicale, anche sulla continuità nel tempo: molti degli attori che recitano con Carmelo Bene restano a lungo al suo fianco. Sono soprattutto i casi di Lydia Mancinelli, compagna d'arte e di vita dal 1964 al 1981, e di Luigi Mezzanotte, insieme a lui fra il 1962 e il 1976. Ma quasi tutti gli attori del primo periodo sono a lungo in compagnia con Carmelo Bene a testimoniare l'instaurarsi di un rapporto fatto anche di condivisione e cementato da un sentimento profondo, spesso di amicizia, ben più ricco e fertile di quello regolato dalla semplice scrittura del teatro ufficiale. Ne resta naturalmente una traccia molto limpida anche in palcoscenico. Una traccia che gli spettatori più attenti e dal gusto più raffinato e sicuro, come è il caso per esempio di Rodolfo Wilcock, colgono immediatamente», A. Petrini, *"Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, Ets, 2004, p. 38.

di cerimonia celebrata sulla scena attraverso il corpo dell'attore. Questa versione dell'*Amleto*, «il punto più alto» della «fine-stagione teatrale romana», è «troppo breve»¹⁸ per soddisfare interamente il desiderio che provoca in chi osserva, come Wilcock per ben due volte sottolinea:

[...] seduto nella disagiata pace di un sottano, lo spettatore vorrebbe che la cerimonia fosse molto più lunga, molto più complicata. Infatti, anche se non è morto, Carmelo Bene potrebbe morire questa sera stessa, e ci lascerebbe non saziati. Lo spettatore dovrà tornare domani. Ho sottolineato questa frase perché mi sembra di sottolineare così la più notevole differenza tra gli spettacoli di Carmelo Bene - questo *Amleto*, *Nostra Signora dei Turchi*, *Il rosa e il nero* - e gli altri spettacoli detti teatrali. Ai secondi non si ritorna (e nella maggior parte dei casi non si va nemmeno); a quelli di Carmelo Bene ritornare è un piacere, e non di rado un insegnamento. In ogni caso, con lui si ha l'impressione, altrove impossibile, di partecipare ad un rito¹⁹.

Con una geniale intuizione, che sovrappone lo spettacolo ad una cerimonia, Wilcock esalta «il posto centrale, isolato ed elevato» che Carmelo Bene occupa «nella confusa festa del teatro italiano»²⁰, ma soprattutto l'irripetibilità del rito teatrale, che si consuma nel momento stesso in cui è celebrato, attraverso la cerimonia «consolante» e «ispirante» officiata dal performer: con una cognizione precisa, dunque, del valore assoluto dell'evento spettacolare e del rapporto tra attore e pubblico. È il «piacere del ritorno» il segno, per l'autore, di una qualità autenticamente teatrale, che si rivela in Bene e che manca, invece, negli spettacoli «dei suoi aspiranti colleghi», ridotti nel confronto a «verbosi atti d'ufficio, prevedibili processi burocratici e nel caso migliore innaturali riunioni di famiglia»²¹.

Dal punto di vista della scrittura, collocare al centro del processo critico «tutto quanto accade nel luogo e nel tempo dello spettacolo, non come visualizzazione di un pro-

¹⁸ J.R. Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, in «Sipario», aprile 1967, n. 252, p. 34. *Amleto o le conseguenze della pietà filiale da e di William Shakespeare e Jules Laforgue*, regia di C. Bene, con C. Bene, A. Bocchetta, P. Napolitano, P. Prete, A. Moroni, L. Mezzanotte, E. Florio, C. Tatò, L. Mancinelli, M. Puratich, M. Nevastri, 1^a rappr.: Roma, Teatro Beat 72, marzo 1967.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.* A ribadire la netta presa di posizione di Wilcock, il commento di Quadri nella recensione *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, in «Panorama», 22/06/1967, p. 70: «A Carmelo Bene non si può essere indifferenti: o con lui o contro di lui. Con lui gli intellettuali che l'hanno scoperto, Alberto Arbasino, Rodolfo Wilcock, Ennio Flaiano, o uomini di spettacolo come Vittorio Gassman; contro di lui Paolo Grassi e, almeno fino a ieri, la critica ufficiale. Chi lo adora e chi lo detesta», cit. in D. Orecchia, *La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967): l'inciampo come metodo*, in «Il Castello di Elsinore», 2019, n. 79 (*Dossier: una "scandalosa grandezza". A ottant'anni dalla nascita di Carmelo Bene (1937-2017)*, a cura di A. Petriani), p. 28.

²¹ J. R. Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, cit., p. 34. Osserva Visone: «Gli spettacoli di Bene si differenziano dagli altri, dunque, perché inducono gli spettatori a ritornare, dal momento che l'attore *artifex* inventa, sera dopo sera, una scrittura scenica composta di testo, luci, suoni, costumi e scenografie, in una sorta di rito che si ripete sempre diverso. L'impegno di intellettuali come Flaiano e Wilcock definisce e interpreta gli esperimenti condotti da Bene come elementi strutturali di un nuovo modo di fare teatro, ovvero di un linguaggio teatrale finalmente contemporaneo», in D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, cit., p. 108.

gramma testuale preesistente ma come testo esso stesso»²², ovvero mettere a fuoco come oggetto teorico il “testo spettacolare”²³, nell’accezione che Marco De Marinis ci suggerisce, corrisponde in questi anni alla sfida di adeguare i parametri critici ai cambiamenti in atto, secondo un’urgenza sintetizzata da Bartolucci con la teorizzazione della scrittura scenica. La parola d’ordine sembra essere quella di «rinnovare radicalmente le strumentazioni di cui la critica teatrale si è servita sino a quel momento»²⁴, come precisa Lorenzo Mango, per «registrare in maniera non passiva o accademica i fenomeni artistici»²⁵.

Ad alimentare il dibattito, su «Sipario», accanto alla pratica sempre più apertamente serrata della «critica della critica», con interventi volutamente polemici²⁶, emerge la tendenza alla diversificazione dei linguaggi critici, «anche grazie alle nuove collaborazioni messe in campo»²⁷:

Corrado Augias e Italo Moscati, che firmano molte recensioni nella seconda metà degli anni Sessanta, propongono una critica sociologico-politica, il primo intendendola in senso più lato, come tentativo di allacciare sempre più il teatro a ciò che gli sta intorno, il secondo invece con recensioni che si distinguono per la precisa contestualizzazione degli spettacoli (all’esterno o all’interno del teatro commerciale) e ne discutono le valenze politico/culturali e l’incidenza nel proporre nuove prassi creative. A mo’ di contraddittorio, a conferma della linea pluralista del periodico, [...] Chiaromonte esprime la sua fiducia nel teatro di parola nella rubrica fissa *Quattro tavole* di cui è titolare dall’aprile ’67, esprimendo pareri in netto contrasto con quelli che sono maggioritari in redazione, ad esempio a proposito dell’*Antigone* del Living²⁸.

In questo scenario di risemantizzazione tanto degli statuti linguistici del teatro, quanto degli strumenti e delle modalità di interpretazione e ricezione, le cronache

²² L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 37.

²³ Utile, a tal proposito, la distinzione proposta da Marco De Marinis tra “spettacolo teatrale” e “testo spettacolare” (TS): la prima nozione «riguarda il fatto teatrale come *oggetto materiale*», mentre la seconda «si riferisce, invece, ad un *oggetto teorico* [...]», cioè al fatto teatrale considerato secondo una pertinenza semiotico-testuale, assunto e “costruito” come TS all’interno dei paradigmi di una semiotica del testo», M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 61.

²⁴ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 28.

²⁵ «La scrittura scenica, secondo Bartolucci, corrisponde, piuttosto e più in generale, a quella attenzione tutta particolare che certi artisti dimostrano di avere per la fattura materiale dello spettacolo, per le sue componenti sceniche e visuali, tradendo l’assunto che vuole tali elementi in dialettica, o addirittura, in dipendenza da un testo drammatico. Negli spettacoli che Bartolucci considera l’assenza di testo non è una regola, anzi, se si pensa all’*Antigone* del Living, all’*Amleto* di Bene o al Beckett di Quartucci, verrebbe da dire che c’è un’attenzione speciale verso la drammaturgia. Ciò che cambia radicalmente sono i modi di tale relazione, che sfuggono ad un regime sia illustrativo che interpretativo, negando che lo spettacolo sia la semplice trasposizione scenica di un testo o l’occasione per una sua rilettura critica. Lo spettacolo, invece, nasce come organizzazione di segni (Bartolucci parla di un “segno guida” e di altri “segni diramanti” da quello) al cui interno trova una sua collocazione, quando vi sia, il testo», ivi, p. 29.

²⁶ R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro*, cit., p. 300.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

teatrali redatte da Wilcock rivelano le sue due anime di critico e di scrittore per la scena, così che all'esercizio di lettura sulla «pagina bianca della scena»²⁹ per la rubrica di «Sipario», si accompagna sovente l'insoddisfazione dell'autore teatrale, che, mentre registra la nascita di un «fenomeno d'avanguardia»³⁰, rivendica le proprie ragioni di drammaturgo, intervenendo più volte sul problema del repertorio. La questione ritorna nella recensione a *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, che definisce un genere di spettacolo «eterogeneo, diffuso e scarsamente unitario»: «I giovani che ne sono responsabili», dichiara sardonico, «non vanno, come alcuni spettatori vorrebbero, maltrattati; altrimenti si rimarrebbe in breve tempo senza teatro di invenzione esotica, che è tutto quel che si può avere sulle scene quando manca, come alcuni malignamente sussurrano che manca, l'invenzione nazionale»³¹.

Ma ciò non significa, si affretta a precisare, «una licenza illimitata per ragioni d'età o di esotismo, né che le nostre lodi e interessamenti non possano trovare altro recipiente o fossa naturale che il sottosuolo: non in tutte le cantine di Roma la lode e l'interessamento riescono a germinare». Lo «spettacolo cinetatrale» di Perla Peragallo e Leo de Berardinis risulta «insolitamente complesso e faticoso, come prevede il titolo», tanto da richiedere al pubblico una mole considerevole di lavoro, necessario per decodificare gli echi disparati che vi si confondono e per seguire i due attori che ne interpretano tutte le parti, «triplicemente e variamente sfasati e proiettati sopra tre schermi cinematografici», davanti o dietro ai quali essi «dicono al microfono il testo randagio che le loro labbra formano oppure abbaiano quando sullo schermo appare un cane, credo [...] un Irish terrier». Ad attirare l'attenzione polemica di Wilcock, infine, è da una parte il dispendio di energia degli attori, inutile perché privo di giustificazione drammaturgica («L'attore Leo De Berardinis suona un piccolo pianoforte elettrico senza zampe e assai più rischiosamente sventola un riflettore che potrebbe fulminarlo. L'attrice Perla Peragallo sparpaglia nel frattempo senza nesso gli umori drammatici che quasi certamente verranno in seguito messi a più coerenti impieghi»), e dall'altra la posizione della critica: «approva i giovani che studiano, pur non diletandosi nel semplice atto di vederli studiare. Riconosce tuttavia che soltanto dallo studio provengono le proposte che interessano la critica»³².

²⁹ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 29.

³⁰ Secondo la definizione di Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1970-1976*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 5.

³¹ J.R. Wilcock, *Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cinetatrale*, in «Sipario», giugno 1967, n. 254, p. 43. *La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare*, di L. de Berardinis e P. Peragallo, operatori cinematografici A. Grifi, M. Masini, L. de Berardinis, P. Peragallo, 1ª rappr.: Roma, Teatro alla Ringhiera, 21 aprile 1967.

³² *Ibid.* Sulla questione della recitazione, Wilcock tornerà più chiaramente nell'articolo pubblicato nel marzo dell'anno successivo sullo spettacolo di Dacia Maraini *Il ricatto a teatro*, attribuendone il successo all'intervento di Carlo Cecchi e alla collaborazione di Laura Betti, oltre che al testo rimaneggiato vantaggiosamente («di solito i registi tagliano i brani più importanti e più riusciti del copione», dichiara sulfureo), e al regista Peter Hartman che ha saputo renderne la rappresentazione «un fatto teatrale quasi continuamente convincente». Qui, l'autore si sofferma sulle qualità sceniche di grazia e ironia che Cecchi riesce a comunicare direttamente al pubblico, «il quale sente così di trovarsi davanti a una "persona" invece che davanti a un attore recitante», in esatta antitesi alla «sofferenza continua

Per comprendere a fondo il punto di vista di Wilcock rispetto alla poetica degli spettacoli recensiti, è utile verificare la sua adesione, in quanto autore, ad una dimensione sperimentale che non coincide con le esperienze di rottura del Nuovo Teatro. Il suo lavoro drammaturgico mira, piuttosto, ad una destrutturazione delle funzioni della parola come motore dell'azione³³, in aperta polemica contro l'accademia linguistica del teatro coevo. È in tali ragioni che va ricercata, ad esempio, l'indicibilità della lingua nazionale stigmatizzata da Wilcock³⁴ in spettacoli come *Salvatore Giuliano* di Nino Massari, recensito sul numero di maggio. Neppure la regia di Carmelo Bene, pur difendendosi dal testo «con virile ostinazione», nel tentativo di rendere la vicenda «teatralmente plausibile», riesce nella «operazione di rinsanguamento di dati generici», tanto da dover trascurare la cifra grottesca di tanti suoi spettacoli:

non è possibile esprimere nulla di ciò che per stenografia mentale chiamiamo l'anima siciliana se non lo si fa attraverso il dialetto siciliano, con le sue cadenze e i suoi limiti; esso è la cornice esatta entro la quale riescono a esistere – e non fuori – i sentimenti e più genericamente i pensieri di un siciliano, se visto come prodotto di un determinato e più che determinato ambiente. Se invece quello che si vuole esprimere è un aspetto o alcuni aspetti soltanto esteriori della vita siciliana, allora sembra più indicato l'impiego della lingua nazionale, come giustamente fanno i mafiosi di Roberto Lerici. Nell'italiano di Massari, che è quello naturalmente della Rai-Tv e di tutti, capita invece, per fare ancora un esempio, che la madre del bandito pronunci sentenze ovviamente indicibili in dialetto siciliano, dunque non vere psicologicamente, neanche se considerate come traduzione. E non di rado il bandito stesso, proprio laddove lo si vuole presentare come un cretino siciliano, scade davanti ai nostri occhi alla condizione di cretino torinese; tuttalpiù pugliese³⁵.

che può produrre [...] la recitazione di un Fantoni, di un De Berardinis o di un Albertazzi», e sulla personalità attorica Betti: «Fa la parte, con leggere varianti, di Laura Betti attrice, ed è una parte che molti abbiamo imparato ad amare. [...] Osservare che se Laura Betti dovesse rappresentare la Regina di Saba, la Regina di Saba diventerebbe identica a Laura Betti, sarebbe un modo semplice e non ricercato di ribadire la sua personalità. [...] per un mistero teatrale, a teatro quasi tutti diventano uguali: gli uomini al Guitto, le donne alla Guitta. Questo non accade, ripeto, a Laura Betti», J.R. Wilcock, *La nascita di una compagnia*, in «Sipario», marzo 1968, n. 263, p. 31.

³³ In questa istanza si verifica il rapporto di Wilcock con il teatro dell'assurdo, e in particolare con il Beckett di *Atto senza parole*, il cui titolo riecheggia nei brevi *Sei atti unici senza parole*, in cui «il poeta Wilcock, il sacerdote del verbo, l'apparatore di sontuosi rituali del linguaggio, pone a se stesso la sfida di fare teatro rinunciando completamente alla parola, sostituita da complesse partiture gestuali, da componimenti poetici dove le azioni, i movimenti, si sostituiscono alle frasi», P. Favari, «*La consapevolezza verbale del dolore*». *Il teatro di Wilcock*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Treccani, 2002, p. 129.

³⁴ L'antagonismo di Wilcock rispetto agli artifici di un parlato teatrale che giudica usurato nei moduli di un naturalismo di maniera è ascrivibile, in parte, alle istanze di rinnovamento dell'epoca, connettendosi poi, più profondamente, alla ricerca linguistica che è una delle cifre della sua scrittura, «attraverso le argute operazioni di manipolazione verbale presenti nella finzione narrativa e nelle invenzioni drammaturgiche», K. Triffrò, *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di Juan Rodolfo Wilcock*, cit., p. 11.

³⁵ J.R. Wilcock, *Dalla cronaca un mistero statico-profano*, in «Sipario», maggio 1967, n. 253, p. 22. *Salvatore Giuliano. Vita di una rosa rossa*, di N. Massari, regia di C. Bene, con L. Mancinelli, C. Tatò, L. Mezzanotte, 1ª rappr.: Roma, Teatro Beat 72, aprile 1967.

Dal punto di vista drammaturgico, l'opzione individuata da Wilcock come antidoto alla *koinè* linguistica dominante a teatro, è l'invenzione di un codice alternativo che, esibito nei dialoghi come puro gioco fondato sulle possibilità combinatorie della lingua, si oppone alla piatta convenzionalità del parlato sulla scena corrente con un programma di esclusione di ogni «virtuosismo mimico»³⁶, apertamente deplorato nella didascalia iniziale dei suoi *Sei atti unici senza parole*, pubblicati su «Sipario» nel novembre del '67. Lo stesso Bartolucci, introducendo sulla rivista *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, definisce la scrittura per il teatro di Wilcock una «testimonianza autenticamente sperimentale di una "costruzione" di linguaggio drammaturgico, per certi versi rivolto culturalmente all'"indietro" e però così capace di disporsi in "contemporaneità" per schietta contaminazione», secondo «una dimensione che in Italia non trova confronto o tradizione» e che, pertanto, «è da osservare e da seguire aldilà del valore estetico di cui è portatrice». È la parola, qui come altrove, a farsi «sostanza drammaturgica in grado di offrire non tanto significati quanto segni», con «un distacco da se stessa costantemente effettuato da una specie di spazio che la parola acquisisce sia isolatamente che nel suo movimento, secondo una bella definizione di Blanchot»; è la scrittura drammaturgica a fornire, grazie alla sua qualità «provocantemente visiva»³⁷, un materiale scenico prezioso.

L'uso immaginativo della scrittura drammaturgica all'interno delle dinamiche sceniche, individuato da Bartolucci in questa *pièce* e destinato a sostanziare interamente l'invenzione teatrale wilcockiana, sposta l'attenzione sullo «straziante problema del linguaggio»³⁸ ripetutamente sollevato dall'autore nei panni del critico, specialmente in una stagione che punta tutto sul feticcio della diversità:

Stagione ansante, teatro ignoto (nella nomenclatura romana odierna, teatro si chiama l'autorimessa privata con capienza fino a sei vetture, teatrino invece la cantina con capienza fino a sei botti da cento litri), attori ignoti, autore ignoto. La commedia è muta (sempre più si tende alla commedia muta, che risolve tra l'altro lo straziante problema del linguaggio) e si chiama *L'alienato inserito*³⁹.

Questo folgorante incipit presenta letteralmente, nel numero di luglio, *Uno spettacolo immaginario*, espressione non tanto di un esercizio di stile condotto con ironia feroce, quanto, più profondamente, di una evidente idiosincrasia per esperimenti di rinnovamento privi di ricerca autentica, come quella che, per Wilcock, è in grado di

³⁶ Id., *Sei atti unici senza parole*, in «Sipario», novembre 1967, n. 259, ora in *Teatro in prosa e versi*, Milano, Bompiani, 1962, p.117.

³⁷ G. Bartolucci, *Premessa a L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, di Juan Rodolfo Wilcock, in «Sipario», maggio 1967, n. 253, p. 40. In questo stesso numero si annuncia l'allestimento del lavoro wilcockiano in occasione del Convegno per un Nuovo Teatro, a cura del Teatro del Centouno diretto da Antonio Calenda. La compagnia, però, non presenta la sua dimostrazione di lavoro, programmata per il pomeriggio dell'11 giugno (cfr. D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, cit., p. 255).

³⁸ J.R. Wilcock, *L'alienato inserito*, recensione a *Uno spettacolo immaginario*, in «Sipario», luglio 1967, n. 225, p. 22.

³⁹ *Ibid.*

generare l'alchimia beniana. Quando manca cioè il progetto teatrale, le manifestazioni d'avanguardia si degradano al recupero di sotterfugi utili soltanto allo scopo di compiacere il pubblico: «Siccome non c'è nulla di nuovo a teatro», scrive Wilcock alla redazione, «mando la recensione di uno spettacolo immaginario, da inserire tra gli spettacoli, purtroppo, reali»⁴⁰.

Una dichiarazione così perentoria, ad appena un mese dal Convegno di Ivrea, chiarisce provocatoriamente il rifiuto dell'autore per un tipo di teatro senza altro obiettivo che non sia la diversità fine a se stessa, l'artificio puramente decorativo, il cui unico esito non può essere che la paralisi. Non basta, sembra ribadire l'autore, uscire fuori dai circuiti del teatro ufficiale se al modello che si contesta non si sostituisce un'idea, così come non serve infrangere i codici tradizionali dello spettacolo senza una visione alternativa, che non si limiti a blandire gli spettatori con effetti speciali deteriori. Nel suo spettacolo immaginario, Wilcock pone tra questi l'apparizione di «una bella Donna, discinta, o per essere più esatti, quasi nuda», così come l'espedito di «un Cavallo, uscito non si sa da dove (forse è stato introdotto nel garage direttamente dalla strada)»: entrambi, in questa fantasiosa e irriverente cronaca, «vengono fatti scendere tra il pubblico, il quale non può trattenersi di rivolgere loro le più delicate attenzioni, ossequi e carezze d'avanguardia»; finché, dopo qualche altra trovata demenziale, tra applausi scroscianti, «tutti si sentono un po' meno alienati e un po' più inseriti»⁴¹.

Alla luce di queste considerazioni, la recensione a *Illuminazione* di Nanni Balestrini con la regia di Mario Ricci, firmata sul numero di novembre, dal titolo programmatico *L'ambizione dell'originalità*, può essere letta come un vero e proprio manifesto, con l'affermazione di una precisa scelta di campo: «L'originalità è un feticcio ottocentesco. Inseguirla è un'ambizione ormai esclusivamente provinciale»; ma poiché «quasi tutto ciò che ci insegnano a scuola tende appunto a farci solidamente provinciali, non è da stupirsi se alcuni, anzi molti, tra noi, ancora inseguono questo mito provinciale dell'originalità». Dichiarando la propria approvazione nei riguardi di spettacoli come quello prodotto dal gruppo di Ricci, nel teatrino-club "Alla ringhiera", Wilcock riconosce tuttavia che si può cogliere «qualche segno di progresso» nella situazione teatrale a Roma, e che questi segni si manifestano nei piccoli teatri sperimentali, «com'è nella natura della nostra tradizione, come dagli inizi del novecento avviene in tutte le capitali», ma ad una condizione ben precisa: quella che ci si allontani, «sia pure istintivamente, dalla stupidità». Non basta infatti «che un teatro sia sperimentale perché si possa parlare a cuor leggero di progresso confortante, neanche di giustificata contemporaneità», prosegue Wilcock, affrontando direttamente una questione più volte emersa nei suoi diversi interventi:

Quello che conta è che non sia un teatro stupido; allora si è possibile parlare di avanzamento. Forse la sola scala di valori, oggi, a teatro o in qualunque altra manifestazione artistica, vien data dalla resistenza o meno che tale manifestazione offre alla cretineria. È una scala severa, certo, dal momento che quasi

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

tutte le manifestazioni artistiche serbano così grande spazio alla cretineria. Ma altra scala non c'è⁴².

Qui, le tracce e gli indizi, i giudizi e le considerazioni sul potere dirompente o, al contrario, sui limiti di un'azione teatrale programmaticamente eversiva si definiscono come «rifiuto della cretineria di massa», di cui Wilcock illustra cinque esempi, tratti da spettacoli realizzati con la pretesa di essere provocatori: «1) proiezione di bambino piangente nel Vietnam; 2) gruppetto danzante di capelloni e minigonne, con juke-box; 3) paesaggio di periferia industriale; 4) ritratto di fungo atomico; 5) insegne luminose al neon, intermittenti»⁴³. La sola assenza di questi e altri simili sotterfugi, conclude l'autore, bastano a qualificare benevolmente il lavoro di Mario Ricci nel contesto della rivoluzione teatrale in atto, poiché non obbedisce all'esigenza di conformarsi al diktat dell'originalità a tutti i costi.

Quando si accende «la luce rossa»: i classici e il contemporaneo

Le riflessioni di poetica teatrale che Wilcock avvia osservando la scena e i suoi mutamenti tendono ad oltrepassare i limiti dell'intervento critico sullo spettacolo, per investire la questione più ampia della ridefinizione dello statuto del teatro e dei suoi linguaggi alla fine del decennio, interpellando gli artisti, i critici, il pubblico. A quest'ultimo, in particolare, egli riconosce un ruolo attivo per il funzionamento del «congegno teatrale»⁴⁴, ovvero quell'effimero e potente incantesimo che misteriosamente accade quando si stabilisce una comunicazione autentica tra attore e pubblico, senza infingimenti e artifici mortiferi, senza «lussi o sprechi», ma con la materializzazione scenica di «pura sostanza teatrale, o comunque pura sostanza umana»⁴⁵.

In questa *recherche* che pone al centro una materia viva, teatrale e umana, si riflette la necessità di un teatro come presenza, che, nei termini di Brook, «non separa più l'attore dal pubblico, lo spettacolo dallo spettatore, ma li comprende entrambi: ciò che è presente per l'uno lo è anche per l'altro», poiché «anche il pubblico ha subito un cambiamento», trasportato dalla vita esterna «in un'arena speciale dove ogni momento è vissuto con una chiarezza e una tensione molto maggiori»⁴⁶. «Si potrebbe accendere una luce rossa per segnare il momento in cui il congegno teatrale comincia a funzionare e il pubblico cade nella trappola», scrive Wilcock:

⁴² Id., *L'ambizione dell'originalità*, in «Sipario», novembre 1967, n. 259, p. 20. *Illuminazione*, di N. Balestrini, regia M. Ricci, scene G. Bignardi, con D. Hayes, A. Diana, C. Previtiera, M. Gleyeses, V. Lombroso, T. Campanelli, F. Cataldi, M. Romizi, 1^a rappr.: Roma, Teatro alla Ringhiera, 26 ottobre 1967; *Edgar Allan Poe*, di M. Ricci, regia M. Ricci, scene C. Previtiera, con S. De Guida, A. Diana, S. Di Nepi, D. Hayes, T. Campanelli, C. Previtiera.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Id., *Il duca d'Illiria nel velletrano*, rubrica «La luce rossa», in «Sipario», gennaio 1969, n. 273, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 147 (*The Empty Space*, London, MacGibbon & Kee, 1968).

finché quella luce rossa è accesa il teatro non è morto, né sono morti i classici, che tra poco se nessuno scrive più niente di interessante costituiranno come prima da soli tutto il teatro. E non è un fenomeno esclusivamente provinciale; perfino Zeffirelli e Ronconi riescono a fare accendere la luce rossa, purché presentino un classico; con i contemporanei la luce si accende e si spegne intermittenemente e spesso non si accende per niente. Quando la luce rossa non è accesa il pubblico si limita a stare lì seduto a fare l'elenco dei difetti degli attori, e le signore a guardare come sono pettinate le altre signore. Allora sì tutto è morto, è come l'intervallo tra un tempo e l'altro in una sala cinematografica⁴⁷.

Intitolando “La luce rossa” la rubrica inaugurata su «Sipario» nel gennaio del 1969, l'autore esplicita chiaramente un'etica dello spettacolo che coincide, nella sua doppia prospettiva di critico e di drammaturgo, con la rivendicazione di quelle stesse istanze teorizzate in chiave complementare da Grotowski e Brook nella proposta di un'idea di teatro vivo e necessario, in grado di recuperare attraverso la mediazione della pratica artigianale l'incontro reale con il pubblico, alla ricerca di quel *momento teatrale*, solo antidoto ai rischi del mestiere – a cominciare dalle forme vuote, inani, mortali –, che consente «la messa in moto di una circolazione di emozione e di senso fra palcoscenico e sala»⁴⁸ e che «evoca e materializza – anche se solo per lo spazio di una rappresentazione – i fantasmi che abitano l'anima e il mondo»⁴⁹. Capita infatti, osserva Brook, «di assistere a drammi interpretati da bravi attori, apparentemente in modo corretto: sembra di potervi cogliere vivacità e colore; vi è musica, tutti sono in costume, proprio come ci si aspetta che sia nel migliore teatro classico. Ma, anche se non lo diamo a vedere, ci annoiamo a morte e in cuor nostro diamo la colpa a Shakespeare o al teatro in quanto tale o persino a noi stessi»⁵⁰.

Non è dunque un caso che Wilcock in questa prima recensione della sua nuova rubrica si soffermi a lungo sulle qualità di una commedia shakesperiana realizzata da un gruppo di studenti di Velletri che si interessano di teatro, i quali «non avendo nessuno di loro studiato l'arte drammatica, né avuto in genere altre esperienze teatrali», riescono a raggiungere «una dignità teatrale» che «molto si addice all'arte di Shakespeare» e che supera altri «nuovi e costosi accorgimenti»⁵¹. Questi «attori-non attori del Cut», in scena nel velletrano con *La dodicesima notte*, lavorano gratuitamente, come gratuito è lo spettacolo, affermano di essere stati cacciati in breve tempo da tre locali adibiti alle prove e che non sanno più dove riunirsi. «Tanta buona volontà», dichiara l'autore con il consueto spirito corrosivo, aggiungendo un'osservazione di natura politica in senso stretto, «potrebbe portare direttamente in galera se non fosse che il gruppo poggia in qualche modo sul centro e alcuni membri guardano

⁴⁷ J. R. Wilcock, *Il duca d'Iliria nel velletrano*, cit., p. 22.

⁴⁸ F. Marotti, *Prefazione a P. Brook, Lo spazio vuoto*, cit., p. 16. *The Empty Space* esce per la prima volta nel 1968, contemporaneamente a *Towards a Poor Theatre* di Jerzy Grotowski, contribuendo ad animare quel dibattito critico interno ed esterno alle riviste nel quale Wilcock è pienamente coinvolto, come artista e come intellettuale attento ai fermenti della scena, che inevitabilmente finiscono per riverberarsi nella sua creazione drammaturgica e nel suo lavoro critico.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 22.

⁵¹ J.R. Wilcock, *Il duca d'Iliria nel velletrano*, cit., p. 22.

a destra, quel che basta per meritare una sovvenzione una tantum della Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo». Anche questo, prosegue Wilcock, spiega la scelta di Shakespeare in quanto autore considerato pochissimo compromettente e sovversivo, giacché «la sua sovversione e le sue ambiguità sessuali passano molto al di sopra della Testa delle Aziende e dei parroci: “That strain again...”, già il primo verso era un’intera rivoluzione a teatro, cominciare con un liuto e attaccare in medias res parlando della melodia eseguita, non l’aveva fatto nessuno prima di lui, tutto ciò che lui toccava si vestiva di nuovo»⁵².

Oltre alla predilezione per l’amato Shakespeare e per il teatro elisabettiano, il «più grande teatro ruvido di tutti i tempi»⁵³ secondo Brook, viene ribadito il valore di una rappresentazione priva di virtuosismi, piena di buchi e di incidenti, pervasa dai contrasti e animata dalla ruvidezza in grado di attivare “la luce rossa”, di fronte ad un pubblico quasi interamente di giovani, che conoscono personalmente gli attori, non li hanno mai visti indossare i costumi quattrocenteschi presi in affitto all’Opera di Roma e li interpellano con battute e nomignoli. Questo pubblico popolare, periferico, provinciale, non avvezzo alla frequentazione dei teatri ufficiali, diviene interlocutore privilegiato in quanto presenza viva, che dimostra, come si sostiene in *The Empty Space*, di non avere alcuna difficoltà «ad accettare incongruenze tra l’intonazione e i costumi, a seguire i passaggi dal mimo al dialogo, dal realismo all’evocazione»⁵⁴, che riesce a non perdere il filo della narrazione e non si rende conto «che tutta una serie di convenzioni sono infrante»⁵⁵.

Nella rappresentazione della commedia a cui Wilcock assiste, le trovate sceniche sop-
periscono all’unità che può trovarsi nel lusso di un teatro di alta classe, attingendo all’arsenale senza limiti, nei termini di Brook, proprio di una condizione precaria e, per questo, dotata di «un linguaggio molto sofisticato e stilizzato», in cui intervengono «gli “a parte”, i cartelli, i riferimenti ad argomenti d’attualità, le battute tipiche del luogo, gli incidenti, le canzoni, le danze, il ritmo, il rumore, i contrasti, la stringatezza dell’esagerazione, i nasi finti, i personaggi tipo, le pance imbottite»⁵⁶. Il fatto è, dichiara Wilcock, che quando si presenta un classico, «là dove maggiore è la povertà dei mezzi, tanto maggiore è la probabilità che la rappresentazione non si discosti dallo spirito che anima l’opera»:

Spirito che in nessun momento, nella mente di nessun autore che non fosse un poeta decisamente cortigiano, come Metastasio, ha mai avuto a che fare con lussi o sprechi, bensì con pura sostanza teatrale, o comunque pure sostanza umana; e che da qualsiasi spesa che non sia quella della luce rischia sempre di venir contaminato, distorto e degradato. Sarà una banalità il confronto ma conviene ribadire questa banalità: se il corpo dell’uomo è la veste dell’anima e per far sussistere quell’anima nei migliori dei modi bisogna nutrire il corpo quel tanto che basta e non di meno e non di più, allo stesso modo si deve procedere con il corpo del teatro che è la sua materializzazione scenica: non farla morire di fame, ma più importante ancora non darle troppo da mangiare, non farla insomma ingrassare⁵⁷.

⁵² *Ibid.*

⁵³ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 78.

⁵⁴ *Ivi*, p. 77.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, pp. 76-77.

⁵⁷ J.R. Wilcock, *Il duca d’Illiria nel velletrano*, cit., p. 22.

Nel contrasto tra gli attori-non attori del Cut e i professionisti dell'accademia, tra un pubblico popolare e un pubblico borghese, tra gli allestimenti di provincia e le regie prestigiose dei teatri stabili, Wilcock delinea con chiarezza i limiti "mortalì" che insidiano il teatro, specialmente nella messa in scena dei classici, evidenziando un problema di lingua teatrale e di traduzione, ma anche di ricezione, in nome di quella ambizione all'originalità che pervade freneticamente il teatro italiano in questi anni. Bersaglio polemico dell'autore è, in particolare, una pratica teatrale degradata a mestiere, convenzione, cortigianeria, su cui pesano per di più i condizionamenti politici o morali destinati a sprecare le migliori invenzioni di un teatro come quello shakesperiano, ridotto a prodotto commerciale per un pubblico da blandire, intrattenere, assicurare.

Per questa ragione, si può leggere la recensione a *Tito Andronico* della compagnia di Paolo Poli, che Wilcock firma sulla rivista nel mese successivo, alla luce delle considerazioni sulla rappresentazione contemporanea dei classici contenute nella sua *Prefazione* all'edizione del teatro marlowiano, pubblicato nel 1966 da Adelphi. Qui, parlando di Marlowe e di Shakespeare, dopo aver descritto minuziosamente lo spazio scenico, le qualità drammaturgiche e le tecniche attoriche del tempo, Wilcock dichiara che «per il regista che desideri farsi un'idea approssimativa di come si recitavano i versi elisabettiani, esistono incisioni di carattere non commerciale appositamente registrate in Inghilterra con l'aiuto di antiquari eruditi»⁵⁸. Al contrario, «quanto al modo in cui vengono recitate queste opere elisabettiane fuori del mondo anglosassone, è il caso di osservare che esse non vengono recitate affatto; così come un Nō giapponese allestito su due piedi dalla più meritevole delle compagnie dialettali siciliane difficilmente potrebbe considerarsi un Nō giapponese»:

In genere si tratta di recite multisecolari, con costumi del Seicento, musiche del Settecento, recitazione dell'Ottocento, facce e voci ovviamente del Novecento, e versi del tardo Cinquecento tradotti in una prosa senz'altro pazzesca, agghindata oppure finta sportiva, che salta disperatamente da un secolo all'altro come una pulce in una stanza vuota. Inoltre le parti femminili, create su misura per le possibilità di un ragazzo attore, vengono affidate a donne anche di età matura; il palcoscenico è ormai completamente diverso, la luce una sopraffazione, e così il resto. La relazione che questi mostri radioattivi possono conservare con la tragedia o la commedia originali è insomma quella che conserverebbe col melodramma *La traviata* una versione parlata, in prosa tedesca, le melodie principali soltanto accennate da una chitarra elettrica e le parti maschili affidate a donne; l'insieme presentato a un pubblico di bonzi tibetani⁵⁹.

Non sorprende, dunque, che Wilcock lodi nello spettacolo allestito da Poli le parti femminili recitate da uomini, e che rimproveri al regista-attore la riduzione di

⁵⁸ Id., *Prefazione*, in C. Marlowe, *Teatro completo* [1966], Adelphi, Milano 2007, p. XXII.

⁵⁹ *Ibid.* Anche Brook definisce «una mostruosità» il teatro neo-elisabettiano basato sul verso e sullo sfarzo (*Lo spazio vuoto*, cit., p. 47). Oltre alla necessaria «povertà dei mezzi», Wilcock manifesta particolare attenzione alla questione linguistica, che lo interessa anche come traduttore (cfr. K. Trifirò, «Contro il teatro teatrale». *Wilcock e l'esperimento del Riccardo III*, in E. Broccio, S. Contarini e R. Lapia (a cura di), *Nuova opera aperta: l'intertestualità al tempo dei nuovi media*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 87-95).

un congegno teatrale sanguinoso a meccanismo buffo e la proposta di sevizie e torture quale modello di divertimento, ma soprattutto lo spreco della sua maschera al servizio di un personaggio inconciliabile con essa, al punto da vietargli «la ridotta ma esilarante varietà di espedienti mimici che costituisce il suo sicuro attestato di efficienza»⁶⁰. La volontaria parodia di una materia teatrale che, afferma, va presentata così com'è, non è altro che una modalità retorica ed edulcorante, di facile soluzione, ma in contrasto con lo spirito dell'opera, che richiede, invece, «un animo disposto a tutto».

La lunga riflessione su arte e crudeltà che, tra riferimenti pittorici, narrativi e teatrali, occupa la prima parte dell'articolo, è anticipata nella presentazione delle opere marlowiane dall'analisi della scena elisabettiana. «Nel normale svolgersi dell'azione teatrale, spesso storica, o tragicamente violenta, e anche per soddisfare il naturale sadismo degli spettatori, questi personaggi lottavano, subivano torture e venivano uccisi con cinematografica frequenza», annota Wilcock. «Il che sempre accade in Europa quando il teatro risponde lealmente alle richieste del divertimento popolare. Inversamente nel teatro cortigiano [...] la crudeltà e la violenza, che insieme al sesso si direbbero il solo centro di interesse delle genti bianche, appaiono notevolmente attutite dalla convenzione morale o politica»⁶¹.

La poetica dell'autore e la politica del regista

«Nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo», scrive Mango, «il termine Nuovo Teatro va a indicare una pratica sperimentale diffusa e, sul piano di una verifica sociologica, a delineare i tratti di un fenomeno culturale». In questo momento storico, si diffonde infatti «l'esigenza di sondare e forzare la tenuta linguistica del linguaggio teatrale», con un processo che si concretizza attorno a tre motivi centrali: «la negazione della centralità letteraria; l'attenzione verso lo spettacolo come evento performativo; la centralità del corpo»⁶². Le istanze di rifondazione linguistica provenienti dalla scena minore, a cui Wilcock accorda la propria preferenza descrivendo l'allestimento velletrano della commedia shakesperiana *La dodicesima notte*, si scontrano con la sclerotizzazione delle convenzioni ascrivibile a quel

⁶⁰ J.R. Wilcock, *La crudeltà spreca*, rubrica "La luce rossa", in «Sipario», febbraio 1969, n. 274, p. 22. *Tito Andronico*, di W. Shakespeare, traduzione I. Omboni, Compagnia Paolo Poli, regia P. Poli, con P. Poli, R. Traversa, E. Pagani, M. Manfredi, G. Morani, I' rappr.: Roma, Teatro delle Muse, gennaio 1969. Nel suo articolo, Wilcock evidenzia la filiazione seneciana del teatro elisabettiano, di cui «"Tito Andronico" rimane il mostro più sanguinoso», sebbene i «rivoltanti spunti» che questo teatro ne trae appaiano miti «a paragone del nostro "western italiano"»: «La loro è una crudeltà superficiale: monconi, occhi cavati, ma in un contesto amabilmente rinascimentale; non Bosch ma quasi Veronese» (*ibid.*). Sullo stesso numero, Corrado Augias recensisce l'allestimento ronconiano della "Fedra" di Seneca, evidenziando a propria volta i «motivi di raccapriccio e ispirazioni attinte alla ferocia» prestatati agli elisabettiani da questo «ambiguo intellettuale», «filosofo tentato dall'impero» (C. Augias, *Luca Ronconi nel Basso Impero*, in *ivi*, pp. 25-26).

⁶¹ Id., *Prefazione*, in C. Marlowe, *Teatro completo*, cit., p. XII.

⁶² L. Mango, *L'identità come moltiplicazione e differenza*, in S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, cit., p. 12.

modello culturale, produttivo e distributivo del teatro ufficiale contestato, in questa fase storica, sia sul piano dei tentativi organici di riflessione e sistematizzazione teorica, di cui il Convegno di Ivrea diviene simbolo ed epicentro, sia sul piano delle pratiche artistiche, attraverso una logica sperimentale che mette alla prova l'identità stessa del teatro.

In tale contesto si inseriscono il lavoro drammaturgico e l'attività critica di Wilcock, che referta, da questo doppio osservatorio, vizi e difetti strutturali che indeboliscono il corpo del teatro, tenendo come punto di riferimento fisso lo spettacolo nella totalità delle sue componenti. Se, da una parte, le sue recensioni rilevano gli esiti meno teatralmente riusciti del professionismo attorico, ostacolo destinato ad inceppare il meccanismo che presiede al funzionamento del "congegno teatrale", dall'altra sono messe sotto accusa le operazioni registiche, sia quando lo spettacolo sia animato dalla sola volontà eversiva rispetto ai canoni della tradizione, sia quando la complessità dell'opera sia compromessa da uno sguardo esteriore superficiale o, peggio, incompetente, come avviene con gli allestimenti shakespeariani che Wilcock vituperava.

È propria della consapevolezza maturata come scrittore di teatro l'esigenza di una parola che dimostri, alla prova della scena, di essere di utilità drammatica, secondo una qualità che Wilcock riconosce non solo in Shakespeare ma anche in Eliot⁶³, attribuendo alla teoria teatrale di quest'ultimo un'influenza sulla propria prima pratica drammaturgica. Citando i principi eliotiani di *Poetry and Drama*, egli parla dunque di sé e del proprio percorso, fondato sull'attraversamento di generi diversi che lo conducono, dalle prove poetiche e dal laboratorio dei racconti, alla drammaturgia in versi e in prosa⁶⁴. Eliot «non vedeva altro sbocco alla sua produzione poetica» che non fosse il teatro, dichiara Wilcock dicendo qualcosa di molto personale, «dal momento che i maggiori poeti inglesi da lui studiati e prediletti, gli elisabettiani, erano stati quasi tutti drammaturghi, e T.S. Eliot viveva ormai, forse giustamente, con gli occhi rivolti verso il passato: dal futuro non si aspettava, forse giustamente, niente»⁶⁵.

«Dai commenti critici, ovviamente, si deduceva che i suoi versi densi e profondi non funzionavano a dovere sulla scena», prosegue Wilcock; «fu allora che si impose, come egli stesso scrive in *Poetry and Drama*, "l'ascetica regola di evitare la poesia

⁶³ Cfr. R. Deidier, *Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges*, in Id. (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, cit., pp. 77-88.

⁶⁴ Inaugurato dall'uscita della raccolta *Teatro in prosa e versi* (Bompiani, 1962), il decennio dei Sessanta è per Wilcock il più proficuo sul piano della produzione drammaturgica, ed è quello in cui si intensifica la sua attività di traduttore di testi di poesia, prosa e teatro dallo spagnolo, dal francese e dall'inglese. Tra il 1964 e il 1968 si collocano le opere teatrali che confluiranno nel volume postumo *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (Adelphi, 1982) e, negli stessi anni, viene pubblicata la citata versione italiana del teatro marlowiano (Adelphi, 1966), seguita due anni dopo dalla traduzione del *Riccardo III* di Shakespeare per Luca Ronconi. Le prose degli anni successivi, invece, sono anticipate a questa altezza cronologica dalle raccolte *Il caos e Fatti inquietanti* (Bompiani, 1960 e 1961), coeve alle poesie di *Luoghi Comuni* (Il Saggiatore, 1961) e alla traduzione delle *Poesie* di Joyce per Mondadori, cui faranno seguito poco dopo *Poesie spagnole* (Guanda, 1963) e, nel 1968, *La parola morte* presso Einaudi, che nel 1964 ospita la traduzione delle *Poesie in inglese* di Beckett.

⁶⁵ J.R. Wilcock, *Un cocktail tignoso*, rubrica "La luce rossa", in «Sipario», marzo 1969, n. 275, p. 27. *Cocktail Party*, di T.S. Eliot, regia M. Ferrero, scene e costumi L. Lucentini, musiche R. Vlad, con N. Gazzolo, M. Fabbri, I. Ghione, C. Reali, M. Foschi, G. Santuccio, L. Brignone, P. Sinagra, M. Mandò, I^a rappr.: Roma, Teatro Valle, 15 febbraio 1969.

che non reggesse alla prova di una rigorosa utilità drammatica”». Quanto all’azione drammatica, «che ce ne fosse abbastanza, Eliot ne sembra certo», al punto da scrivere, parlando di *Cocktail Party*:

ritengo anche che, mentre il tirocinio di un poeta che provi a scrivere per il teatro richiede un lungo periodo per modellare la propria poesia e lasciarla, per così dire, a leggera dieta allo scopo di assuefarla ai bisogni del teatro, può esistere un ulteriore stadio, quando (e se) l’assimilazione della tecnica teatrale è diventata una seconda natura, nel quale si può fare un uso più generoso della poesia e prendersi maggiori libertà nei riguardi del linguaggio usuale⁶⁶.

Ad Eliot, come allo stesso Wilcock, dopo l’acquisizione degli «elementi dell’azione teatrale», interessa «una più sottile questione, il linguaggio teatrale», entrambe svilite nello spettacolo *Cocktail Party*, tradotto e presentato al Valle, a causa di una «bambinesca regia e attori quasi tutti da avviare alla carriera statale», che fanno assomigliare la «commedia mistica di Eliot» al teatro commerciale inglese fatto di «battute brillanti e situazioni opache». Dagli interpreti al regista Mario Ferrero, dalle scelte musicali alle scene e ai costumi («com’è ridicolo e paleologico, a teatro, nel 1969, arrivare in scena dalla strada con un vestito impeccabilmente nuovo»), tutto appare incongruo: «Quale disperazione manageriale può aver accordato un tale cast di attori inadatti a un regista così inadeguato?» si chiede Wilcock. «L’orrore dell’insieme non si può descrivere: bisogna provarlo. Il cocktail-party visto da Eliot come Esaltazione della Croce e Gloriosa Rassegnazione, visto da noi al Valle non era che un confuso cocktail di colleghi d’ufficio». «Se il Teatro Stabile di Roma non può trovare attori migliori», conclude l’autore «si cerchi non dico un regista migliore, ché forse non lo trova essendo quasi tutti peggiori, ma almeno una persona seria, qualunque, per dirigere i suoi spettacoli. Altrimenti vedrà minacciata la propria Stabilità»⁶⁷.

Destinato ad infiammare un vero e proprio caso polemico dentro e fuori le colonne di «Sipario», l’attacco alla politica registica esplode sul numero di aprile di quello stesso anno, nella forma della *querelle* innescata da Wilcock contro Giorgio Strehler, che dirige la *Cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss, spettacolo inaugurale del Gruppo Teatro e Azione. Non si tratta soltanto di una pesante stroncatura, motivata dal critico con ragioni ideologiche – l’irrazionalità ipocrita e ruffiana di un messaggio politico di rivolta proletaria nel contesto di un lussuoso teatro romano, – ma di un veemente atto d’accusa al regista, ben oltre la responsabilità di questo singolo spettacolo, in cui pure predominano «stupidità» e «ripugnanza», colpito in quanto «abile mestierante» privo di coraggio e idee:

AmMESSO che fosse lui, Strehler, a scegliere i testi che metteva in scena, non è sorprendente, in quel suo lungo ventennale repertorio, la totale mancanza di avventura, quel suo continuo battere la strada più sicura? Accanto a uno Squarzina e a tanti altri che, male o bene, un’avventura teatrale, per quanto sdruccevole, talvolta hanno tentato, è ovvio che Strehler doveva sembrare “meglio vestito”, così

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

come una signora Riva o una signora Fürsternberg, specie se comuniste, possono apparire ben vestite agli occhi dei mondani; ma si sa, è montagnosamente, continentalmente pacifico e risaputo che in realtà l'ultima *hippy* è sempre meglio vestita di quelle signore, con per giunta il sospetto che qualche idea porti inoltre indosso. In un paese dove operano Carmelo Bene e Paolo Poli e venti altri figli dell'avventura i cui nomi non è facile ricordare perché i cronisti della società ricca talvolta li trascurano, Strehler è nulla; perfino Visconti, come quelle signore che arrivano sempre alle feste col vestito di vent'anni fa signorilmente messo di traverso, perfino un Visconti, col suo impeto, riesce più interessante, e in qualche incomprensibile modo, più necessario⁶⁸.

Bersaglio diretto degli strali velenosi di Wilcock, Strehler è chiamato sul banco degli imputati come rappresentante supremo di un tipo di teatro che, altrove, lo scrittore non ha esitato a definire cortigiano, puntando al cuore di un sistema in cui qualsiasi innovazione risulta impossibile: «vezzeggiato da una società più provinciale appunto perché *nouveau riche*», accusa Wilcock, «quando mai lo si vide accostarsi al teatro moderno, quando mai ebbe la forza di contrastare con un minimo gesto di consapevolezza storica i gusti prevalenti della velleitaria borghesia pseudo-intellettuale al cui servizio agiva e agirà probabilmente ancora, a due tremila lire e anche quattromila il biglietto?». Se il pubblico non si è ancora accorto della fragile impalcatura su cui sinora si è sorretta «una figura montata sul nulla intellettuale come quella di Giorgio Strehler», che cadendo nel «tranello»⁶⁹ della *Cantata* si svela sbalorditivamente, è a causa della deplorable ricerca di scelte di repertorio comode e per nulla rischiose, con cui il regista asseconda e blandisce gli stessi spettatori, non in nome di un teatro vivo e necessario ma confezionando un prodotto di facile consumo, ridotto a merce da acquistare esattamente come si acquista una pelliccia o un televisore.

A rendere il processo ancora più perverso è, per Wilcock, la decisione bizzarra di allestire un testo – che definisce già di per sé «inane e rivoltante», – allo scopo di «spiegare ai ricchi della capitale come sono antiquati i colonialisti portoghesi, e come poco se ne intendono di sfruttamento, loro che si limitano a sfruttare il lavoro dei miseri ma non sono arrivati ancora», come Strehler e Weiss, appunto, «a mettere inoltre a buon frutto, secondo l'insegnamento di De Amicis per quel che riguarda le corde del cuore e quello di Garinei e Visconti per quel che riguarda la mossa di

⁶⁸ Id., *Come sfruttare gli sfruttati*, rubrica “La luce rossa”, in «Sipario», aprile 1969, n. 276, p. 31. *Cantata di un mostro lusitano*, di P. Weiss, traduzione G. Strehler, Gruppo Teatro e Azione, regia G. Strehler, impianto scenico e costumi E. Frigerio, musiche F. Carpi, con M. Vukotic, S. Scalfi, M. Minelli, Milva, M. Fabbri, G. Del Bene, G. Dettori, G. Durano, F. Graziosi, M. Sarchielli, musicisti in scena U. Anastasio, C. Capodiecì, F. Marconcini, I^a rappr.: Roma, marzo 1969.

⁶⁹ Così per «il sagace Chiaromonte», citato da Wilcock nella recensione a sostegno delle sue tesi: perfino lui «si domanda – ma sarà forse una domanda retorica? – come mai un regista di fama può essere caduto nel tranello di un testo così imbecille e, aggiungo io, controproducente – infatti lo spettacolo provoca l'ovvio ma imprevedibile effetto di rendere più simpatici i miseri, straccioni coloni portoghesi, allo stesso modo che un attacco sufficientemente grossolano contro la Chiesa finisce per rendere più simpatica la Chiesa stessa –; ma la domanda di Chiaromonte era nota da sempre, cioè dalla prima volta che Strehler ebbe il coraggio di esporre in caratteri di stampa alcuni suoi pensieri, così inconfondibilmente simili ad altrettante fettine sottili di mortadella ammuffita», in *Come sfruttare gli sfruttati*, cit., p. 31.

ballo impegnata, lo sfruttamento degli sfruttati». «Fiancheggiatore per anni di svariati movimenti che in comune avevano e hanno la negazione massiccia della libertà fisica e intellettuale, quale valore può avere un suo attacco alla strampalata e anacronistica oppressione portoghese?», prosegue Wilcock. «A Brecht, a Strehler e ai loro simili, sostenitori neanche dichiarati di tirannidi, i compagni di Jan Palach guardano con sdegno e disdegno: quello sguardo non si riscatta con la denuncia dei portoghesi».

L'effetto prodotto dallo spettacolo è un senso di «malessere» che supera la noia, e che raggiunge il culmine al termine del primo tempo, quando «uno di questi attori, per una burla del destino incappati ignari nelle reti della politica mondiale», chiude la «vermiforme azione» con la stravagante proposta “Proletari di tutto il mondo, unitevi!”, aggiunta dal regista e diretta, però, «a una distesa di signore in visone e perle». Se non scoppia «l'unanime risata», «all'idea che non solo non c'è un singolo proletario in sala ma nemmeno lo si troverebbe nei dintorni di *quel* teatro, detto Quirino», è perché «sia il gregge di signore benestanti che quello parallelo di distinti professionisti si cullano ormai nelle braccia discrete del sonno, e solo si sveglieranno ai battimani dei più resistenti figli e figlie di papà che quella frase forse per la prima volta ascoltano». «Il sonno vince il riso», sintetizza Wilcock, che salva da «tanta ignominia» soltanto «la gentile animella vocale di Milva, e il tour de force irripetibile di Massimo Sarchielli che mima una corsa immobile»; tutti gli altri «sembrano toccati e persino degradati dalla volgarità del regista», persino lo scenografo.

Dopo una recensione “riabilitante” di Roberto Rebora⁷⁰, pubblicata sul numero successivo di «Sipario» – , il primo senza la direzione redazionale di Quadri, al quale succede Cesare Sughì –, l'eco delle polemiche suscitate da questo articolo non si spegne, causando una serie di reazioni a catena dentro e fuori la rivista. Lo stesso Quadri, che su “Panorama” aveva criticato negativamente lo spettacolo strehleriano, definendolo «una rozza predica didascalica», compromessa da un «implacabile grigiore»⁷¹, interviene sul numero doppio di giugno e luglio nello spazio dedicato alle “Lettere al direttore”, con una serie di rivendicazioni che chiamano in causa la libertà dei collaboratori e la dialettica interna a «Sipario», ma anche con una netta condanna dell'insulto e della pesante allusione nei rapporti tra colleghi critici.

«Pur non potendo personalmente condividere gli accenni politici del pezzo e la sbrigativa liquidazione del passato di Strehler operata da Wilcock», afferma Quadri, «ritengo che la violenza del linguaggio della sua rubrica avesse una precisa funzione espressiva e un suo valore critico nell'ambito di un giudizio demistificatorio di un atteggiamento e di un modo di far teatro, giudizio che non poteva pertanto che

⁷⁰ «Subito una osservazione che potrebbe trovare il suo posto alla fine del discorso sul *Mostro Lusitano*, collegata all'argomento ma anche distaccata come un giudizio di costume che intende soltanto sottolineare un comportamento che ha esempi frequenti nell'andamento del nostro teatro», attacca Rebora prendendo di mira Wilcock, prima di entrare nel merito dello spettacolo. «Volevo dire che esistono la critica naturale e la critica isterica la quale sembra nascere da scompensi sessuali o da morbi intellettualistici o da asservimenti ideologici di qualsiasi tipo. Non altro. Chi vuole capire capisca, se il suo padrone glielo permette», R. Rebora, recensione a *Cantata di un mostro lusitano*, rubrica “Tutt'Italia”, in «Sipario», giugno 1969, n. 277, p. 42.

⁷¹ F. Quadri, recensione a *Cantata di un mostro lusitano*, in «Panorama», 10/04/1969, ora in *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, vol. II, Milano, Il Formichiere, 1980, p. 531.

essere deliberatamente provocatorio». Da parte sua, Valentino Bompiani ribadisce che l'ex redattore avrebbe dovuto sottoporre preventivamente alla direzione l'articolo di Wilcock, affermando che la libertà dei collaboratori e dei loro giudizi non può «sconfinare nel terreno equivoco dei risentimenti e dei personalismi»⁷², in netto contrasto con la linea e con lo spirito di «Sipario».

Sulla polemica interviene anche Mario Raimondo, che a luglio pubblica sulla rubrica «Le muse inquietanti», ospitata dalla rivista «Il Dramma», un editoriale dedicato a *Impegno e responsabilità della critica teatrale*, in cui, presentando la nuova associazione fondata a Riccione e presieduta da Roberto De Monticelli, di cui egli è vice, richiama i critici ad una rinnovata «consapevolezza culturale», scevra dal «gioco degli umori personali»: «Un teatro che serva la comunità e ad essa riferisca la propria vocazione rappresentativa non sa davvero che farsene di belli spiriti portati a confondere la contumelia con il paradosso ed a sacrificare l'impegno dell'informazione al gusto della battuta». Per questa ragione, prendendo le distanze dall'eco della «polemica incivile (incivile per l'atto dello scrittore non meno che per la reazione dei "toccati")»⁷³ che ha opposto Rodolfo Wilcock agli appartenenti al Gruppo Teatro e Azione diretto da Giorgio Strehler, sottolinea che l'assemblea riunita a Riccione non vi ha fatto accenno, declassando l'episodio a opinione eccedente rispetto alle ragioni della critica teatrale⁷⁴.

Con la pubblicazione dell'articolo *Come sfruttare gli sfruttati*, e i suoi lunghi echi, si interrompe bruscamente la collaborazione di Wilcock con «Sipario», che costituisce, nell'ampio capitolo dell'attività critica dell'autore, un materiale prezioso per leggere, come abbiamo visto, i processi di svecchiamento dei linguaggi critici e di mutamenti della scena. Ad emergere è uno sguardo intimamente partecipe delle dinamiche teatrali, che se da una parte verifica l'importanza del contributo di Wilcock al dibattito critico in atto in una fase storica di grande rinnovamento, dall'altra ci offre un punto di vista inedito per comprenderne più a fondo le scelte di poetica teatrale, in quel dialogo incessante tra scrittura drammaturgica e riflessione teorica che caratterizza il suo profilo artistico e intellettuale nella scena italiana degli anni Sessanta.

⁷² Quadri e Bompiani, interventi nella rubrica «Lettere al direttore», in «Sipario», giugno-luglio 1969, n. 278-279, p. 3.

⁷³ M. Raimondo, *Impegno e responsabilità della critica teatrale*, in «Il Dramma», <XLV>, luglio 1969, n. 10, pp. 5-6.

⁷⁴ La questione, tuttavia, non è archiviata, per cause che Raimondo, in un pezzo di due mesi dopo, attribuisce all'uso strumentale che ne fanno alcuni degli amici dello scrittore, «per obiettivi polemici assai precisi che superano di gran lunga la solidarietà per il candido Wilcock». Riprendendo Augias, che su «L'Espresso» aveva rincarato la dose, con la distinzione «tra critici della nouvelle vague» e «critici della vecchia, o "colonnelli a riposo" come suggerisce Franco Quadri», Raimondo affronta più direttamente il dibattito interno ai critici, che riguarda lo statuto della nuova associazione: «per quello che mi riguarda la polemica finisce qui. Non ho voluto lasciare senza risposta l'articolo pubblicato dall'«Espresso», proprio perché esso portava allo scoperto un lungo e sotterraneo, anche se non molto fortunato, maneggio contro la nuova associazione dei critici e perché ritengo che proprio la costituzione di questa associazione sia uno dei pochi elementi positivi nel panorama attuale del teatro italiano. Per il resto ci sarà un convegno a Venezia, sulla critica e sulla sua funzione; parleremo lì; lì ci incontreremo», M. Raimondo, *Risposta personale e no per una nota su "L'Espresso"*, in «Il Dramma», <XLV>, settembre 1969, n. 12, pp. 5-6.

Daniela Palmeri

I CORPI “ECCENTRICI” DI EMMA DANTE. UN’ANALISI DELLA FIGURA FEMMINILE NELLA TRILOGIA *CARNEZZERIA*

E allora mi chiedo: se non avessi dato la carne viva nei miei spettacoli, se non avessi dato il sangue, se non avessi fatto vedere le ferite delle storie che raccontavo, i segreti, il marciume, se non avessi fatto questo, sarei diventata una regista da grande?

Emma Dante, *La strada scomoda del teatro*

Introduzione

L’obiettivo di queste pagine è presentare un’analisi della trilogia di Emma Dante, intitolata *Carnezzeria* e formata da *mPalermu*, *Carnezzeria* e *Vita mia*¹, a partire da una prospettiva interdisciplinare che unisca studi teatrali e di genere. Opto per questi testi elaborati per la scena perché in essi l’autrice crea un proprio linguaggio e costruisce un mondo fatto di gesti e simboli, che può essere definito come “dantiano”². Inoltre si tratta di opere particolarmente interessanti in un’ottica femminista, poiché presentano una fitta trama di connessioni e rimandi alla differenza sessuale.

Se esistono molte recensioni, articoli e saggi sulla regista, pochi sono invece gli studi monografici. Fra questi vorrei menzionare *Palermo dentro* a cura di Andrea Porcheddu³ e *La lingua teatrale di Emma Dante* di Anna Barsotti⁴. Mi preme sottolineare che l’incrocio fra femminismo e teatro è ancora oggi un oggetto di studio non molto frequentato

¹E. Dante, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007.

²La stessa regista afferma: «La forte identità, nella nostra storia, inizia ad affiorare con *mPalermu* quando nasce la scrittura scenica», *La pratica che insegna ad amare*, intervista a Emma Dante, a cura di M. Ficara e F. Pompei, in M. Ficara (a cura di), *Donne di teatro e cultura della (r)esistenza. Percorsi dai dieci anni di «The Open Page»*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 192.

³A. Porcheddu, *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006. Il libro presenta una raccolta di contributi a più voci, con testimonianze dirette della regista e dei suoi attori.

⁴A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, Pisa, ETS, 2009. In particolare, Barsotti analizza le varianti fra l’edizione a stampa della trilogia *Carnezzeria* (pubblicata da Fazi) e la versione dei primi due testi apparsi sulla rivista «Prove di Drammaturgia», per cui cfr. E. Dante, *mPalermu, Carnezzeria*, in «Prove di Drammaturgia», IX, 2003, n. 1, pp. 23-28 e pp. 28-33. Nell’edizione finale a stampa Emma Dante aggiunge delle didascalie narrative più dettagliate e arricchisce i dialoghi in dialetto con brevi traduzioni all’italiano.

dalla critica, sebbene vi siano numerosi e notevoli studi su tale tema⁵. La presente ricerca, che si inserisce proprio in questo filone, non ha la pretesa di essere esaustiva e si colloca in un'area di intersezione disciplinare, con lo scopo di promuovere un confronto articolato a più livelli. Il fine ultimo di tale proposta è quindi di riflettere su un tema estremamente complesso, non per produrre bilanci esemplificativi, quanto piuttosto per sviscerare come la scena sia impregnata e permeata di cultura e come il genere possa costituire una chiave di accesso alla comprensione dell'evento performativo.

La prima parte dell'articolo pretende contestualizzare la figura di Emma Dante nel panorama teatrale e culturale attuale a partire da alcuni nodi di centrale importanza: il nesso teatro e femminismo, il contesto di provenienza, la lingua utilizzata e anche il valore della corporeità. La seconda parte, invece, propone un'analisi tematica della trilogia soffermandosi sulla disanima delle protagoniste femminili.

1. Sul nesso femminismo e teatro

Malgrado la storia del teatro sia stata segnata dalla presenza determinante delle attrici, le drammaturghe e le registe sono state e rimangono poche. In un saggio specifico sulle registe italiane attuali, la studiosa Laura Mariani fa emergere la figura di Emma Dante⁶. In un certo senso si tratta di un caso anomalo e inconsueto in Italia. Come afferma il critico Andrea Porcheddu, «rappresenta una delle poche, felici eccezioni del teatro italiano, sempre più virato al maschile»⁷.

Senza dubbio è necessaria una riflessione previa: bisogna tenere in conto che Emma Dante non sventola la bandiera del femminismo e, anzi, rifiuta la categoria di teatro femminista⁸. Tuttavia, ciò non significa che non esista un lavoro profondo sul femminile da lei compiuto.

⁵ Per un'analisi della drammaturgia di Emma Dante a partire da una prospettiva di genere, cfr. B. Donohue, *Towards a Theory of The Anxiety of Ontology: Differentiated Working Strategies, Dramaturgical Manipulations and the Theme of Death in the Work of Marina Carr and Emma Dante*, Phd Dissertation, Trinity College Dublin, 2012, consultabile su www.tara.tcd.ie (ultima consultazione: 20 ottobre 2020). Danhoue compara la drammaturgia di Emma Dante con quella della regista irlandese Marina Carr. Da un punto di vista più generale, nell'ambito della bibliografia in italiano, per un approfondimento del tema donna e teatro, cfr. *Passioni di scena*, in «Donna Woman Femme», 1999, n. 1 (41); F. Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni, 1998; M. Ficara (a cura di), *Donne di teatro e cultura della (r)esistenza*, cit. Fra gli studi più recenti, segnalo anche il numero di «Italice Wratislaviensia», 2019, n. 10 (2), (*Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, a cura di M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska e T. Megale), dove si raccolgono gli atti dell'omonimo convegno svoltosi a Cracovia nel 2018.

⁶ Cfr. L. Mariani, *Registe di teatro in Italia. C'est n'est qu'un début*, in «Culture Teatrali», 2016, n. 25, (*La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi), pp. 108-123. Mariani si concentra sul lavoro di tre registe italiane: Emma Dante, la napoletana Laura Angiulli e la milanese Serena Sinigaglia. Identificando i tratti stilistici di Emma Dante, Laura Mariani sottolinea soprattutto: «la formazione composita dell'artista, la centralità della drammaturgia, la potenza del gruppo», ivi, p. 113.

⁷ A. Porcheddu, *La tribù tragica di Emma Dante*, in Id., *Palermo dentro*, cit., p. 105.

⁸ Cfr. S. Spaventa, *Emma Dante. Cerco una voce autoriale per il femminile*, con un'intervista a Emma Dante, «Il Manifesto», 12 gennaio 2020. Inoltre sul rifiuto di un teatro femminista, cfr. R. Di Giammarco, (2006) *Anatomia delittuosa e famelica del corpo-scena*, in A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro*, cit., p. 88; e anche T. De Simone, *Intervista a Emma Dante*, Palermo, Navarra Editore, 2010, pp. 53-54.

La prospettiva che utilizzo in queste pagine cerca di individuare nel mondo di Emma Dante il sistema della differenza sessuale, che si configura come un nucleo intorno al quale si sviluppano vari rapporti di forza: dominati/dominanti, individuo/famiglia, normalità/ follia, vita/morte.

In primis, mi riferisco alle teorie elaborate dalla filosofa e psicoanalista Luce Irigaray, che teorizza la differenza sessuale e sottolinea come la donna sia sempre stata vista quale “altra” dall’uomo⁹. Nelle opere di Emma Dante, il femminile si presenta come “altro” rispetto al maschile, costituisce uno scarto e però, allo stesso tempo, manifesta il suo potere sovversivo attraverso il gesto. Pensiamo soprattutto alle protagoniste di *Carnezzeria*, alla subalternità espressa dai personaggi femminili, controprova del sistema patriarcale che domina la sfera sociale. Allo stesso tempo, in *Carnezzeria*, si mostra il matriarcato rimasto celato dietro le attuali gerarchie vigenti. In un’intervista, Emma Dante afferma:

Il mio teatro è matriarcale, è vero, ma le donne che racconto sono quasi sempre sfruttate e violentate senza pietà. Sono creature moribonde con una carica vitale esagerata e ingombrante. Sono donne del sud, forti e fragili allo stesso tempo. Sono donne con un forte istinto di sopravvivenza, difendono la specie a tutti i costi, e questa specie è maschile, è il popolo in grado di germinare il loro ventre. Sì, le donne che racconto sono mia madre. Le donne che racconto sono madrici¹⁰.

Pertanto, le donne da una parte vengono schiacciate dal peso della società maschilista; dall’altra sono mosse da una vitalità che rimanda alle società matriarcali. Fin dal principio, sono dunque evidenti molti rimandi al pensiero femminista, disseminati in una fitta trama di correlazioni significative.

Secondo gli studi di genere, il sesso costituisce una costruzione socio-culturale, come si può evincere dalle teorie della filosofa Judith Butler¹¹, la quale analizza la capacità performativa del linguaggio di riprodurre meccanicamente il paradigma eterosessuale e rigetta la distinzione fra il maschile e il femminile come categorie *a priori*. Emma Dante rivela una sensibilità affine e confessa che ama smantellare le opposizioni rigide del sistema di genere in cui viviamo:

Il mio è un teatro ermafrodito, produce contemporaneamente gameti maschili e femminili [...]. Mi piace alternare i ruoli, confondere i sessi, ribaltare i generi. Mi annoia pensare che l’uomo è uomo e la donna è donna. Mi annoia da morire. Anche perché io stessa non sono mai definita nel mio sesso, in me esiste forte la traccia dell’una e dell’altro. Non è un problema per me la confusione dei generi, non è mai stato un problema. In *Mishelle di Sant’Oliva* il problema

⁹ L. Irigaray, *Speculum. L’altra donna*, a cura di L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1989 (*Speculum de l’autre femme*, Paris, Ed. de Minuit, 1974). Irigaray definisce la donna come uno specchio invertito rispetto all’uomo, all’interno di un sistema fallocentrico che ha determinato il nostro immaginario e il nostro ordine simbolico.

¹⁰ *La pratica che insegna ad amare*, intervista a Emma Dante, a cura di M. Ficara e F. Pompei, cit., p. 196.

¹¹ Cfr. almeno J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, a cura di S. Adamo, Roma, Laterza, 2013 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990).

non è l'omosessualità di Salvatore, ma il suo rapporto conflittuale col padre. Nelle *Pulle* non si sa più chi è il maschio del branco e non si sa chi è la femmina, si intravedono cazzi, culi, tette ma non sono mai collocati dove dovrebbero, lo spettatore potrebbe impazzire se cercasse un ordine anatomico nelle *Pulle*¹².

A partire dalle affermazioni sopracitate, è possibile dedurre che le opere dantiane mostrano una peculiare riflessione, nella quale si identificano almeno due tendenze ben diverse: da una parte una rappresentazione del femminile subalterno, ma anche connesso al matriarcato; dall'altra una rappresentazione che si concentra sul genere e decostruisce le identificazioni convenzionali. Nell'analisi che segue mi soffermo soprattutto sulla prima tendenza, che attraversa *Carnezzeria*, e si manifesta mediante la costruzione di figure femminili vulnerabili, ma anche resistenti al sistema di potere.

Pertanto, al fine di analizzare i testi selezionati, scelgo come figurazione il "corpo eccentrico", concetto che prendo in prestito dal saggio *Soggetti eccentrici* di Teresa de Lauretis¹³. Per de Lauretis il soggetto eccentrico occupa una posizione diversa, «di dislocamento e di dis-identificazione» rispetto alla società eteronormativa che impone delle regole fisse¹⁴. Senza entrare nel merito delle teorie di de Lauretis, mi servirò in senso ampio di questa figurazione del "corpo eccentrico", che si colloca fuori dal sistema delle norme e proprio da fuori oppone resistenza. L'aggettivo "eccentrico" (dal greco *ek*, "fuori", e *kèntron*, "centro") rimanda a una posizione esterna al centro e, per slittamento semantico, a una posizione stravagante e non normativa. Nel teatro di Emma Dante il femminile è "eccentrico" rispetto al maschile, alla famiglia, alla città.

2. Un contesto "eccentrico"

Nata a Palermo nel 1967, Emma Dante si iscrive alla scuola di Recitazione Teatés di Michele Perriera del Gruppo '63. In seguito lascia l'isola per trasferirsi nella capitale e studiare teatro. Nel 1990 si diploma all'Accademia di Arte drammatica "Silvio d'Amico" di Roma e inizia a lavorare come attrice in giro per l'Italia. Fra i maestri e i registi con cui lavora, vorrei ricordare soprattutto Gabriele Vacis, dal quale impara l'esercizio della "schiera", importante soprattutto in *mPalermu*. Si tratta di un metodo che si basa sul lavoro fisico di gruppo e che punta sulla consapevolezza della presenza da parte dell'attore¹⁵.

¹² Questa dichiarazione si riferisce a una mia intervista a Emma Dante, il 19 ottobre 2009. Nell'intervista, Dante cita due opere: *Michelle Sant'Oliva* del 2005 (in cui appare un figlio omosessuale che si traveste e si prostituisce, come faceva la madre) e poi la favola *Le Pulle* del 2009 (i cui protagonisti sono quattro travestiti, un transessuale e tre fate, fra cui la stessa autrice).

¹³ T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999. Con questa espressione la filosofa femminista indica la posizione "eccentrica" di alcuni soggetti (in particolare, le lesbiche) rispetto all'egemonia del discorso maschile e fallologocentrico.

¹⁴ Ivi, p. 48.

¹⁵ Difatti l'esercizio della schiera serve sia a ricercare il ritmo sia a risvegliare la parte animale e istintiva dell'attore. Il metodo si basa anche sul concetto grotowskiano di «awareness». A tal proposito, cfr. G. Vacis, *Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera*, in «Teatro e Storia», 2009, n. 30, p. 215. Secondo Vacis, l'esercizio della schiera è «il punto di partenza e il punto di arrivo di un allenamento che vuole formare un attore consapevole, autore della propria presenza in scena». *Ibid.*

Dopo varie esperienze come interprete, nel 1999 Emma Dante decide di tornare in Sicilia e dà vita alla compagnia Sud Costa Occidentale. A Palermo, nel cuore di una delle città forse più decadenti d'Italia, fonda una delle compagnie più innovative del nostro panorama teatrale. Il capoluogo siciliano diventa una fonte di ispirazione fondamentale e costituisce il contesto che diviene testo. Sulla scena si palesa proprio una Sicilia come metafora, per riprendere un titolo sciasciano: l'isola con le sue contraddizioni, i suoi paradossi, terra di bellezza, ma anche di sopraffazione e violenza¹⁶. Si tratta di un territorio arcaico in cui il sistema della differenza sessuale è ancora intrapolato da gerarchie visibili e invisibili, da tabù, da non-detti che si basano su una forte contrapposizione individuo/società. In questo senso, il contesto siciliano è non uno sfondo, bensì esso stesso un personaggio, un "corpo eccentrico".

La produzione di Emma Dante presenta molti tratti in comune – l'uso del dialetto e l'interesse per le problematiche dell'isola, per esempio – con altri registi e autori siciliani, da Franco Scaldati a Davide Enia, da Spiro Scimone a Francesco Sframeli¹⁷. Inoltre, scorrendo indietro nel tempo, si può individuare una "corrente" siciliana, che va dall'Ottocento al Novecento, da Verga a Pirandello fino a Sciascia, e che mette in risalto la bellezza violenta dell'isola e i suoi risvolti paradossali¹⁸. Tuttavia, la Dante è una donna che spicca in un panorama maschile. Il suo teatro nasce e si sviluppa in luoghi scomodi, rispondendo a un desiderio profondo e a un impegno artistico e sociale. In un'intervista, significativamente intitolata *La strada scomoda del teatro*, la regista afferma:

Il mio teatro ha a che fare con le inciviltà del mondo. Quindi, forse, il mio teatro è più sociologico che politico. Poi, svelando tutte le magagne del sottoproletariato di cui parlo nei miei lavori, lo spettatore si può fare un'idea sulla politica che c'è in questo Paese¹⁹.

Proprio da una simile visione "sociologica" del teatro nasce la scelta di utilizzare il dialetto come lingua scomoda, che scardina l'italiano standard²⁰. Come afferma la regista: «Ma questo dialetto mi spiazza, mi sorprende, perché è una lingua molto aperta alle contaminazioni e alle impurità, elastica e viva, tanto che alcune parole sono intraducibili in italiano»²¹.

A livello linguistico non è superfluo specificare che Emma Dante non usa solo il dialetto, ma anche un ricco impasto di siciliano e italiano regionale che ricalca molto

¹⁶ Uno degli spettacoli più originali, sul tema della cultura siciliana in relazione alla mafia, è *Cani di Bancata* del 2006, che viene prodotto dal CRT di Milano in collaborazione con il Palermo Teatro Festival. Cfr. l'interessante saggio di A. Barsotti, *Ripensare a Cani di bancata di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima*, in «Italice Wratislaviensia», cit., pp. 289-305.

¹⁷ Sulla relazione fra Dante e questi autori, cfr. A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., pp. 43-50. Inoltre, sul teatro contemporaneo in Sicilia, cfr. anche *Speciale Sicilia*, in «Hystrio», XXI, 2008, n. 1, pp. 12-23.

¹⁸ Su questo tema, cfr. C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno (Verga Capuana De Roberto Pirandello Tomasi di Lampedusa Sciascia Consolo Camilleri)*, Macerata, Quodlibet, 2007.

¹⁹ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, in A. Porcheddu, *Palermo dentro*, cit., p. 77.

²⁰ Cfr. E. Dante, *Il mio dialetto bastardo*, in «Lo Straniero», 2005, n. 58, pp. 90-93.

²¹ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., pp. 66-67.

la lingua orale utilizzata a Palermo. Per Barsotti si tratta di una vera «lingua teatrale» nella quale si manifesta un'espressività sconcertante e vitale²². In effetti la drammaturga utilizza il dialetto non tanto per offrire un quadro realista, quanto per mostrare un «realismo estremizzato da una tecnica sperimentale di contrazione scenica»²³. Pertanto la scelta dell'impasto italiano-siciliano è riconducibile sia alla volontà di presentare una realtà iperteatrale, sia a una forma di resistenza culturale contraria a qualsiasi omologazione.

3. Il corpo in scena

Il corpo in scena permette di mostrare una Sicilia violenta, pulsante di vita e di morte. A tal proposito la studiosa Ewa Bal afferma che «i problemi trattati dalla Dante vengono piuttosto trasmessi attraverso una lotta corporale degli attori con la propria identità culturale, vissuta come un trauma»²⁴. Nel mondo dantiano si respira il trauma di una terra nella quale l'individuo si ritrova invischiato nelle intricate e rigide regoli sociali. Proprio tale trauma, quasi impossibile da rappresentare, genera una commistione di tragedia e commedia²⁵. Il tragicomico funziona quindi come un dispositivo che organizza un'oscillazione continua fra gioia e dolore, fra ridicolo e osceno. Sulla scena si produce inoltre uno scivolamento della dimensione comica verso quella grottesca.

Il primo strumento con il quale mostrare il tragicomico è proprio il corpo dell'attore, che costituisce una sorta di archivio cui attingere per ricercare gli elementi pre-espressivi dell'isola e rielaborarli²⁶. Non esiste quindi un copione originario che viene trasposto, ma un testo vivo e dinamico. Analizzando il metodo di composizione scenica, Barsotti parla di una testualità «mobile» che «attraverso edizioni a caldo, copioni inediti arriva a riscritture per la stampa»²⁷. Insomma, la scrittura avviene solo in un secondo momento, come atto che serve a «formalizzare»²⁸ quanto avvenuto sulla scena mediante l'improvvisazione e il duro training cui vengono sottoposti gli attori-

²² «Se la lingua, nella sua polifonia variegata di dialetto-italiano, è uno dei principali aspetti degli spettacoli dantiani che colpisce il pubblico, si tratta sempre di un linguaggio teatrale, elaborato per e attraverso la scena», A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit. pp. 5-6.

²³ Ivi, p. 12.

²⁴ Cfr. E. Bal, *Contro la minaccia della cultura locale. Gli aspetti performativi dell'identità culturale in mPalermu e ne La Carnezzaria di Emma Dante*, in «Italia Wratislaviensia», cit., p. 285. Nel saggio Bal affronta il rapporto identità culturale locale, performatività e genere.

²⁵ Sulla commistione tra comico e tragico, cfr. M. Fusillo, *Il corpo, il rito, il tragicomico Emma Dante e il "Macbeth" di Verdi*, in «Arabeschi», 2017, n. 10, pp. 33-37.

²⁶ Nell'antropologia teatrale di Eugenio Barba, il concetto di preespressività può essere rintracciato sia su un piano individuale che collettivo. Cfr. E. Barba, *La canoa di carta*. Bologna, Il Mulino, 1993.

²⁷ A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 6.

²⁸ «Io scelgo gli attori per la storia che ho in mente, perché li ritengo adatti. [...] Poi, dopo le improvvisazioni fatte insieme, torno a casa e scrivo. [...] Cioè formalizzo, da sola, quello che abbiamo fatto insieme», *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 57.

coautori del testo²⁹. Secondo Barsotti: «ciò è possibile proprio perché Emma Dante è all'origine un'attrice, e assorbe dalla nostra tradizione scenica di attori-autori i migliori succhi della regia»³⁰. In effetti l'attrice-autrice concepisce la creazione come un sapiente e audace lavoro con e sul corpo dell'attore.

A risaltare è proprio l'importanza della corporeità, tratto essenziale del teatro contemporaneo³¹. Dunque il teatro non è il luogo della *rappresentazione* di una trama, ma quello della *presentazione* del corpo a partire da una gestualità antinaturalistica, eversiva e spesso anche ambigua³². La Dante esprime varie volte la sua insoddisfazione riguardo il concetto di rappresentazione.

La rappresentazione è qualcosa che ricorda un processo di rottura. La rappresentazione di uno spettacolo, per me, è lo spettacolo mancante. [...] la rappresentazione è la testimonianza della mia incapacità di rappresentare³³.

Tali parole descrivono il teatro come luogo nel quale invocare le assenze e lavorare sulla perdita. Per realizzare questo obiettivo, è fondamentale il ruolo del gruppo, giacché il corpo esiste solo in relazione ad altri corpi. In uno studio che traccia le linee di convergenza fra la Dante e altri autori teatrali contemporanei, Gerardo Guccini mette in evidenza che lo spettacolo viene considerato «l'esito d'un processo collettivo, che si compie in modo graduale e non programmato»³⁴. La scrittura scenica si impenna sulla drammaturgia collettiva. Per tale ragione Emma Dante rifiuta spesso la categoria di regista in maniera provocatoria: «In realtà io non sono una regista "vera" [...] No: l'ovulazione avviene in scena, non c'è un concepimento esterno. È tutto lì»³⁵.

²⁹ La questione dell'attore come creatore meriterebbe un discorso a parte. Sulla tradizione di attori-autori nel Novecento in Italia, cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007. Inoltre, sul tema dell'attore in generale nel contesto del XX secolo, rimando a due testi fondamentali: M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000 e anche M. De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, Università del Teatro Eurasiano III, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.

³⁰ A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 49.

³¹ Erika Fisher-Lichte analizza l'enfasi sul corpo nel teatro attuale a partire dalla svolta performativa che irrompe nel mondo delle arti già negli anni Sessanta. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004). Inoltre sul tema del corpo in relazione al concetto di teatro postdrammatico, cfr. H.T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, a cura di S. Antinori, Bologna, Cue Press, 2017, pp. 94-114 (*Postdramatisches Theater*, Bielefeld, Verlag der Autoren, 1999). La presenza di elementi postdrammatici nel teatro di Emma Dante è un tema affrontato da A. Barsotti, *Emma attraversa lo specchio: postdrammatico vs drammatico*, in «Prove di Drammaturgia», XVI, 2010, n. 1, pp. 145-176.

³² Secondo Roberto Giambrone, la gestualità di Emma Dante cerca di «creare ambiguità semantica» nello spettatore. Cfr. R. Giambrone, *Danzare l'impossibile. Appunti sul corpo e sul gesto nel teatro di Emma Dante*, in E. Dante, *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare*, Palermo, Glifo Edizioni, 2016, p. 22.

³³ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 49.

³⁴ G. Guccini, *L'ambiente svelato. Drama, attore e spazio nel teatro di Emma Dante*, in A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro*, cit., p. 117.

³⁵ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 41.

Riprendendo queste affermazioni, Barsotti paragona la Dante a una sorta di «Madre Capocomico»³⁶ della sua compagnia; in effetti, ha bisogno di un gruppo pronto alle trasformazioni, più che di interpreti. Alla luce di tali considerazioni, appare evidente come il lavoro laboratoriale costituisca la spina dorsale dell'attività registica. L'attore è un elemento quasi plastico della composizione scenica e funziona come asse performativo; la regista lo utilizza come una parte integrante del tutto e mediante il suo corpo disegna dei veri quadri pittorici inseguendo una teatralità basata sull'esagerazione, sull'eccesso e sull'eccentricismo. Come afferma la frase in epigrafe a questo saggio, Emma Dante crea un teatro fatto appunto di «carne viva, sangue e ferite»³⁷. Un teatro che trasuda vita e si basa sulla carnalità.

4. Analisi della trilogia *Carnezeria*

4.1 *mPalermu*

L'esordio della Dante avviene con *mPalermu*, primo testo della trilogia della famiglia siciliana. Lo spettacolo debutta a Parma nel 2001 e riceve il Premio Scenario 2001 e il Premio Ubu 2002. Fra gli attori ci sono Manuela Lo Sicco (Rosalia), Sabino Civilleri (Giammarco) e Gaetano Bruno (Mimmo).

In tutto lo spettacolo si nota l'esercizio della schiera che viene ripreso da Vacis e che dà corralità e coesione all'azione del gruppo. In questo debutto sono già presenti i temi principali della drammaturgia dantiana: la famiglia, il dialetto, Palermo, la Sicilia, il Sud sospeso nel tempo; inoltre, compaiono in filigrana i conflitti di genere.

Il testo presenta nove quadri: *Il risveglio*, *Le cinghiate dell'amore*, *Rosalia delle tappine*, *Foni e Pollena Trocchia ovvero Giammarco e Nonna Citta in viaggio*, *La danza del pallone*, *La piccola abbuffata*, *Il miracolo dell'acqua*, *Lucia del sole*, *Il grande sonno*. La trama è relativamente semplice e prevede unità di tempo e luogo: si svolge la domenica in una casa, dove la famiglia Carollo si sta preparando per uscire. Nelle tradizioni del sud Italia, la regola è uscire la domenica sempre ben vestiti; ciò nonostante, la figlia Rosalia non vuole togliersi le ciabatte (le *tappine*, in dialetto) e blocca l'azione di questa sorta di clan. Nessuno è disposto a lasciare la casa finché lei non sia vestita a modo: si tratta di una questione di onore. In un certo senso, per Rosalia le *tappine* rappresentano un tentativo di emancipazione, l'affermazione del sé sulla tribù, mentre per la famiglia costituiscono lo scandalo, la rottura di una regola sociale. La storia si incentra tutta sull'impossibilità di uscire con le ciabatte per paura del giudizio degli altri: esiste un muro invalicabile che separa la casa dalla città, Rosalia dal resto della famiglia. Come afferma Emma Dante, *mPalermu* parla «di interni e di esterni divisi da una soglia che è impossibile varcare»³⁸. Potremmo sostenere che è un testo basato sull'opposizione dentro/fuori e che mette in scena proprio il desiderio del femminile

³⁶ A. Barsotti, *Emma attraversa lo specchio*, cit., p. 171.

³⁷ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 74.

³⁸ E. Dante, *Carnezeria*, cit., p. 19.

di rompere delle barriere sociali. Riprendendo il titolo, la stessa autrice commenta così il significato del suo spettacolo:

mPalermu significa dentro Palermo. È un ventre fertile, dove troppi figli si acalcano nei vicoli bui del suo addome deforme, e mentre succhiano linfa da un groviglio di cordoni ombelicali, scalciano, spingono ma non vogliono uscire³⁹.

Pertanto, il capoluogo siciliano rappresenta un “corpo eccentrico”: è la città che muove l’azione e la ispira. La stessa autrice la descrive in termini carnali e femminili, come un «ventre fertile», lo spazio interno per antonomasia del corpo femminile. Il desiderio e la paura di varcare la soglia di casa generano una forza centripeta che intrappola i personaggi. Non a caso la prima frase del testo, pronunciata da un gruppo di voci è un invito ad aprire la finestra: «chi fa, a grapemu sta finestra?»⁴⁰. E non a caso, i verbi più ricorrenti nel testo sono «*niscemu*» e «*amunì*», rispettivamente “usciamo” e “andiamo”, verbi che esprimono il desiderio di andare fuori, di abbandonare le mura domestiche⁴¹. La casa della famiglia Carollo è soffocante, asfittica, buia. Un problema di apparenza sociale (o un complesso di inferiorità rispetto all’esterno) inchioda la famiglia in una situazione quasi beckettina, da teatro dell’Assurdo. E a incarnare questo conflitto è proprio una donna: Rosalia, giovane indifesa e timida, ma anche irriverente e ribelle.

Si tratta di uno spettacolo sull’implosione familiare che fagocita e divora i personaggi, come si può evincere dalla scena metaforica della *La piccola abbuffata*, nella quale si rappresenta il rapporto bulimico della famiglia con il cibo.

Qualcosa sembra cambiare nella scena *Il Miracolo dell’acqua* in cui si compie una specie di catarsi⁴². Zia Lucia invita la famiglia a uscire di casa e a fregarsene dello sguardo malevolo della gente: «che ce ne fotte che ci stanno a taliari, chi taliassero, noi usciamo così come siamo, tutti bagnati!»⁴³. In questa scena è ancora una donna, zia Lucia, che invita il resto della famiglia a rompere le regole sociali e a uscire anche bagnati, approfittando della catarsi dell’acqua.

Secondo Meldolesi e Guccini, la scena dell’acqua rimanda a un «rituale di purificazione»⁴⁴, giacché consente ai protagonisti il raggiungimento di una sorta di liberazione. Anche Barsotti parla di un «rito di purificazione in cui tutti quanti si liberano continuamente degli abiti (le catene del ‘buon costume’)»⁴⁵. In tale contesto semantico si iscrive il significato del denudamento dei personaggi, i quali perdono il senso di vergogna che li intrappolava. L’allagamento reale del palcoscenico è vissuto come una

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, p. 23.

⁴¹ *Ivi*, p. 25 e p. 37.

⁴² Questa scena dell’acqua rimanda anche all’omonimo spettacolo *Palermo* di Pina Baush. Ricordo solamente che Pina Baush mette in scena *Palermo Palermo*, inizialmente intitolato *Das Palermo Stück*, in anteprima a Wuppertal il 19 dicembre 1989 e, in prima mondiale, al Teatro Biondo di Palermo il 19 gennaio 1990.

⁴³ *Ivi*, p. 64.

⁴⁴ C. Meldolesi e G. Guccini, *Emma Dante: Appunti sulla ricerca di un metodo. Presentazione*, in «Prove di Drammaturgia», IX, 2003, n. 1, p. 20.

⁴⁵ A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 166.

fiesta, una disinibizione totale, il ritorno a una dimensione gioiosa di purezza giacché Rosalia può indossare le sue *tappine* e varcare la soglia. Tuttavia, a sconvolgere l'allegro finale è un malessere che provoca la morte in scena di nonna Citta. Significativamente, la matriarca si spegne non appena tutti decidono di abbandonare lo spazio della casa e, in tal modo, il suo lutto improvviso sancisce l'impossibilità di uscire. Il finale è allo stesso tempo tragico e comico: i quattro superstiti «spalancano la bocca, ma il loro urlo è muto. Sembra, piuttosto uno sbadiglio»⁴⁶. Si tratta di un finale quasi espressionista, l'urlo degli attori ricorda proprio il famoso e omonimo quadro di Edvard Munch e ripropone un'implosione mediante la frustrazione dell'atto di gridare.

Nonostante in questo primo spettacolo il conflitto di genere non venga sviluppato apertamente, esso è presente e lavora in maniera palpitante nel sottotesto. Si potrebbe dire che Rosalia è la prima figura femminile che occupa un posto subalterno e, allo stesso tempo, trasgressivo: lei sfida i pregiudizi degli altri, non presta attenzione alle regole, è l'unica a cercare una libertà di azione che sfugga alla ripetizione rituale e meccanica dei gesti in una città ingabbiata dalle classi e dagli schemi sociali.

4.2 *Carnezzeria*

Il secondo spettacolo viene messo in scena presso il Teatro dell'Arte di Milano nel 2002 (Premio Ubu, 2003). I protagonisti sono: Nina (Manuela Lo Sicco) e i suoi tre fratelli Paride (Gaetano Bruno), Toruccio (Sabino Civillieri) e Ignazio (Vincenzo Di Michele). Come afferma Barsotti, Emma Dante «si reincarna in tutti i suoi attori ed in un'attrice particolare, Manuela Lo Sicco, per la cui "persona" ha creato "Nina" di *Carnezzeria*»⁴⁷. La stessa attrice che ha incarnato Rosalia ora svolge il ruolo di Nina. Sulla scena vi sono tre uomini e una sola donna, come succede anche in *Vita mia*.

Il dramma scaturisce dallo stupro subito da Nina, violentata dal fratello, e anche dalla conseguente gravidanza. Tutta la scena gira intorno alla preparazione delle finte nozze di Nina con uno sposo inesistente. L'audace interpretazione attoriale di Manuela Lo Sicco, in questo caso una donna con problemi di salute mentale, lascia intravedere fin da subito la creazione di una figura femminile fortemente eccentrica, come se la regista cercasse di far esplodere il personaggio dentro l'attrice mediante un'interpretazione antinaturalistica e antimimetica, che rifiuta lo psicologismo. Nina viene presentata come una ragazza fragile e vulnerabile, «a scimunita»⁴⁸, "demente" in dialetto. Fin dall'inizio è evidente come non abbia nessun potere sul suo corpo, concepito come proprietà dei fratelli. Come afferma la stessa autrice:

La pancia gonfia è il punto intorno al quale si compie il suo destino, sul quale si accaniscono, con la rabbia dei perdenti, i tre fratelli incapaci di comprendere. La loro esistenza sta nella loro apparenza. Sesso, corpo, territorio e proprietà sono gli unici moventi che generano, attraverso una terribile bestialità, tutta la loro natura di zanne e artigli⁴⁹.

⁴⁶ E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 70.

⁴⁷ A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 50.

⁴⁸ E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 80.

⁴⁹ Ivi, pp. 75-76.

In effetti, lo stesso titolo *Carnezzeria* significa “macelleria” in italiano. Già nella prefazione Dante parla di una famiglia divenuta «carne da macello» e descrive i protagonisti come «animali impauriti e pericolosi che con la propria profonda capacità di partecipare alla sofferenza andavano perdendo col tempo ogni parentela umana»⁵⁰. All'interno del sistema dei personaggi, Nina viene definita «come un cane che ha paura perché sa che di lì a poco verrà bastonato»⁵¹. Come ben afferma Barsotti:

Carnezzeria è il più traumatico dei drammi della trilogia, il più grottesco (nel senso di tragi-comico) a partire dalla figura della sposa-sorella, candida, ma con la croce nera sulla pancia gonfia d'una vita destinata a non nascere⁵².

Nell'intreccio la storia tragica viene presentata come una caricatura grottesca che suscita allo stesso tempo il riso e il pianto in una fitta commistione di tragico e comico.

Se in *mPalermu* il conflitto di genere appare solo nel sottotesto, in questo secondo spettacolo si manifesta in maniera esplicita e radicalizzata. Lo scontro fra i sessi genera una storia cruda e crudele di dominio e di violenza.

L'azione drammatica si articola in alcune sequenze importanti: l'entrata dei personaggi dalla sala; il risveglio di Nina sul palcoscenico; il monologo di Nina con la presentazione della famiglia attraverso le fotografie familiari; la discussione fra Toruccio e Ignazio per una foto in cui Toruccio sembra una ragazza; il primo segreto della famiglia Cuore (Toruccio confessa lo stupro del padre su di lui); le contorsioni di Nina per la gravidanza; la trasformazione di Nina da sposa a puttana; il secondo segreto (Nina confessa lo stupro subito da parte del proprio fratello Paride); l'inchiudamento del velo di Nina sul palco e la sua morte.

Nina viene descritta non solo come una demente, ma anche come un perfetto angelo del focolare che non fa mancare nulla ai fratelli:

Io so fare tutto: so cucinare, so lavare, faccio bene la lavabiancheria [...]. So stirare, so pulire le scale del pianerottolo, so fare i regali [...]. Faccio tutto a comando⁵³.

Questa donna sottomessa svela anche una certa lucidità, perché sa benissimo che sta facendo «tutto a comando», espressione che apre uno squarcio sul suo carattere e lascia intravedere che la demente non è così stupida: si mostra quasi la disidentificazione fra il personaggio e l'attrice.

Sicuramente una delle scene centrali e fondamentali è la confessione dello stupro subito, attraverso un racconto metaforico e pieno di allusioni alla cultura cristiana:

Questo bambino è santo! Una notte ho fatto un sogno: ho sognato delle grandi ali dorate e quando Paride mi ha svegliata ero tutta bagnata. *Pausa*. Io e Paride dormiamo nello stesso letto. Nel letto matrimoniale, quello dei miei genitori.

⁵⁰ Ivi, p. 75.

⁵¹ Ivi, p.113.

⁵² A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 64.

⁵³ E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 127.

Ogni tanto pure Ignazio e Toruccio ci vengono a trovare. Dormiamo tutti insieme⁵⁴.

In un certo senso, la storia di Nina fa da contraltare tragico al mito cristiano della vergine Maria, attraverso i molteplici rimandi al concepimento (bambino santo, sogno, ali dorate). La stessa croce, che compare fin dall'inizio sul ventre di Nina, funziona come simbolo cristiano, in questo caso segno premonitore di un lutto tremendo. Secondo la Dante, Nina è «una pancia a lutto che doveva essere in qualche modo abolita, cancellata»⁵⁵. Il punto chiave di questa tragicommedia è proprio lo scivolamento del falso *eros* in vero *thanatos*: in effetti, il fratello inchioda con un martello il velo della sorella al palcoscenico, condannandola a morte⁵⁶. Pertanto Nina muore avvinghiata al suo stesso velo da sposa e dimostra la veridicità profetica del titolo: la donna come carne da macello. Quindi muore in «uno spasmo violento e incontrollato», come una «sposa martire dentro l'edicola religiosa»⁵⁷.

La Sicilia portata in scena in questo secondo spettacolo è ancora una volta un territorio arcaico, nel quale i panni sporchi vanno lavati in casa e la violenza va celata agli occhi degli altri. Come afferma Porcheddu:

Eliminando(si) la vittima si elimina anche la violenza: è il paradosso che dimostra la tragicità di una situazione (di un destino?) altrimenti irrisolvibile⁵⁸.

Pertanto il finale è tragico e paradossale: il matrimonio diventa funerale, la futura sposa incinta viene sacrificata e eliminata.

La figura della donna incinta e il nesso gravidanza/sacrificio sono presenti anche in un altro spettacolo che segue di poco *Carnezzeria*: la rilettura di *Medea* allestita nel 2004⁵⁹. Tuttavia, se Nina viene uccisa, Medea invece uccide i figli annegandoli nell'acqua battesimale, in una sorta di anticerimonia cristiana.

4.3 Vita mia

Il terzo spettacolo debutta al Romaeuropa Festival nel 2004. In uno spazio scenico quasi spoglio, gli spettatori svolgono la funzione di «invitati alla veglia»⁶⁰ e siedono a semicerchio intorno al letto catafalco che occupa la posizione centrale. La scenografia funerea svela fin da subito l'influenza di Kantor, il geniale regista di *La classe morta*,

⁵⁴ Ivi, p. 125.

⁵⁵ *La pratica che insegna ad amare*, intervista a Emma Dante, a cura di M. Ficara e F. Pompei, cit., p. 194.

⁵⁶ E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 130.

⁵⁷ Ivi, p. 132.

⁵⁸ A. Porcheddu, *La tribù tragica di Emma Dante*, cit., p. 98.

⁵⁹ Nella messa in scena per il Teatro Stabile di Napoli (2004), Medea è una donna che sceglie consapevolmente il proprio destino e non è più la barbara che in un *raptus* di follia uccide i figli. Ricordo anche che Emma Dante ripresenta questo mito in uno spettacolo-concerto del 2015. Gli elementi di innovazione più interessanti nella rilettura di Medea sono proprio la rappresentazione della gravidanza e il parto.

⁶⁰ E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 141.

grande fonte di ispirazione per la Dante sul tema della morte⁶¹. Come afferma la stessa autrice nella prefazione al testo pubblicato: «*Vita mia* è il tentativo folle e disperato di ritardare fino allo stremo delle forze l'ultimo giro prima della morte»⁶².

I personaggi di questo dramma sono: La Madre (interpretata da Ersilia Lombardo) e i tre figli (Gaspere, il grande, interpretato da Vincenzo Di Michele; Uccio il mezzano interpretato da Alessio Piazza; Chicco il piccolo, Giacomo Guarneri). L'attrice Ersilia Lombardo riesce a creare un personaggio forte e intrepido che mostra le emozioni in maniera eccentrica: dalla paura al dolore, dall'orrore della morte all'istinto animale verso la vita e verso la sua prole. In effetti, la Madre non ha neanche un nome poiché rappresenta per antonomasia la figura materna. Secondo Barsotti, rispetto a *Carnezzeria* adesso vi è un ribaltamento del femminile, giacché «la femmina non è l'elemento spurio, il capro espiatorio, ma in quanto madre, è padrona dei suoi maschi di casa»⁶³. E in effetti questo dramma sembrerebbe quasi un omaggio alle matri del sud e al loro legame viscerale con i figli, così tipico della società meridionale.

Probabilmente è lo spettacolo più autobiografico della Dante, giacché rimanda alla morte prematura del fratello. Il lutto costituisce il sottotesto pulsante di *Vita mia*, in netta contrapposizione con il titolo. A tratti sembra quasi che il teatro di Emma Dante giochi a nascondino con la morte che si cela nell'interstizio fra sogno e realtà. Secondo Mariani, «gli elementi dell'incubo, legati alla morte del fratello in un incidente e a quella della madre per malattia, nutrono una sorta di "femminile tragico" che legano maternità e morte senza annullare la vitalità»⁶⁴. In un certo senso, *Vita mia* sviluppa il senso del "femminile tragico" mediante la protagonista, attraverso i cui occhi viene osservata l'azione.

Giocato sulle proiezioni mentali della follia di una madre, tutti noi vediamo lo spettacolo con i suoi occhi: così vediamo suo figlio vivo perché lei lo vede vivo. Ma sappiamo che è morto⁶⁵.

Davanti all'atroce lutto, la storia perde la linearità; per questo, la rappresentazione si basa su continui rimandi avanti e indietro nel tempo. La drammaturgia del testo gioca abilmente con il tempo diegetico cambiando l'ordine cronologico degli eventi attraverso anticipazioni e ritardi che confondono gli spettatori. Invece di partire dalla causa cronologica (il motivo scatenante, la morte del figlio), il testo inizia con il dolore della madre (la conseguenza). Allo stesso tempo, lo spettatore è catapultato *in medias res* davanti ai lumini e a un letto catafalco senza sapere chi occuperà quello spazio. All'inizio Chicco, il figlio minore, gira con la bicicletta per casa, giacché la madre iperprotettiva non gli permette di uscire. La morte di Chicco avviene proprio nella stessa casa dove

⁶¹ Emma Dante considera Kantor un maestro. Cfr. *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 33. Su questo tema, cfr. anche R. Palazzi, *Devozione e carnalità pagana nel teatro di Emma Dante*, in A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro*, cit., pp. 134-135.

⁶² E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 137.

⁶³ A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 81.

⁶⁴ L. Mariani, *Registe di teatro in Italia*, cit., p. 116.

⁶⁵ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 67.

è solito giocare; e ancora una volta il lutto travolge una famiglia in uno spazio chiuso e quasi claustrofobico, come in *'mPalermu*. La Madre, che ha cresciuto i suoi figli senza la presenza del padre, ha verso di loro un istinto di protezione quasi patologico. Ciò nonostante tale atteggiamento morboso non riesce a contrastare il continuo e incessante richiamo della morte: «il letto inesorabile attira i suoi figli come una calamita»⁶⁶. Dopo la prima morte, Chicco riesce a tornare in vita anche se subito dopo si rimette in bicicletta e si spegne di nuovo. Pertanto il testo gioca su vari livelli fra realtà, finzione e immaginazione sviluppando il tema dell'inaccettabilità della morte, vista come un impossibile rituale domestico che conduce al parossismo. Alla fine, la Madre decide di togliersi il velo nero e di vestirsi di rosso trascinando il figlio in un ballo erotico, una sorta di danza scandalosa. Emma Dante parla di una specie di «incesto tra lei, il figlio e la morte» e afferma che la Madre vestita di nero «si trasforma in puttana mettendosi l'abito rosso per fottersi la morte»⁶⁷. L'incesto diviene quindi la massima rappresentazione di una figura materna *sui generis*, che non può accettare il decesso del figlio. Come afferma Porcheddu, «l'*eros*, qui, si stringe morbosamente a *thanatos*»⁶⁸.

Nel carnevalesco finale, il catafalco «diventa una sorta di carro di Viareggio»⁶⁹ in un rituale quasi festoso pieno di coriandoli e stelle filanti. Secondo la Dante, «Il carnevale, da sempre, è molto legato alla morte, alle ceneri: e in *Vita mia* c'è tutto il rito del Sud, il concentrato della ritualità, in cui la morte è il fulcro delle cerimonie»⁷⁰. In un certo senso, la protagonista di *Vita mia* è una rappresentazione peculiare della *Mater dolorosa*, un'incarnazione della ritualità del lutto⁷¹, in grado di trasformare la devozione per il figlio morto in una morbosa e insana follia. Molti anni dopo *Vita mia*, la Dante riprende il tema del lutto familiare nello spettacolo *Le sorelle Macaluso* (2014), che può essere considerato quasi una quarta parte della trilogia sulla famiglia siciliana⁷². Anche qui le donne sono le custodi della memoria, dei segreti e dei lutti che attanagliano la famiglia.

Conclusioni

Carnezzeria presenta una riflessione complessa sulla figura femminile in un intricato universo di sopraffazioni, violazioni e lutti. In una sorta di *climax* tragico, la trilogia inizia con la preparazione dell'uscita domenicale, poi continua con uno stupro e,

⁶⁶ E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 148.

⁶⁷ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 68.

⁶⁸ A. Porcheddu, *La tribù tragica di Emma Dante*, cit., p. 107.

⁶⁹ Cfr. E. Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 171.

⁷⁰ *La strada scomoda del teatro*, intervista a Emma Dante, a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, cit., p. 68.

⁷¹ In effetti nelle cerimonie funebri del sud Italia, le donne svolgevano un ruolo centrale: si vestivano di nero, vegliavano il defunto e anche intonavano cantilene. Vengono perciò in mente gli studi di Ernesto De Martino, il quale sottolinea come il rito funebre collettivizzi il dolore personale. Cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1958.

⁷² Lo spettacolo ha debuttato al Teatro Mercadante di Napoli il 22 gennaio 2014 e ha ricevuto due Premi Ubu (Migliore regia, Spettacolo dell'anno 2015). La trama vede in scena sette sorelle davanti al funerale di una di loro, senza però esplicitare chi sia quella morta. La scena crea un limbo nel quale vivi e morti convivono fra memorie, miserie e autoinganni in un'atmosfera cupa e buia.

infine, mostra una veglia funebre. Nell'arco dei tre drammi Rosalia, Nina e la Madre usano lo stesso impasto di siciliano e italiano regionale, hanno una gestualità antinaturalistica, sono caratterizzate da un fare convulso e da un ritmo incalzante, si muovono in una Sicilia primitiva e arcaica e condividono famiglie atipiche. In nessuno degli spettacoli compare una famiglia completa: nel primo e nel secondo mancano entrambi i genitori; nel terzo vi è solo la Madre; inoltre il padre è sempre assente⁷³. In un certo senso, la Dante affronta il tema della famiglia matriarcale esplorandone la dimensione paradossale attraverso il registro grottesco. In questa cornice tragicomica, le protagoniste di *Carnezzeria* sono caricaturali, ridicole quando si prendono sul serio e serie quando, invece, fanno di tutto per sembrare ridicole. Sia Manuela Lo Sico sia Ersilia Lombardo riescono a incarnare dei personaggi molto originali che sembrano basati sulla continua disidentificazione dai ruoli di figlia e di madre.

Risalta la posizione centrale occupata dalla donna: nel primo dramma Rosalia incarna la volontà di andare controcorrente, nel secondo Nina è il fulcro della casa (pur essendo demente e pur avendo subito uno stupro) e nel terzo la Madre costituisce il centro gravitazionale attorno a cui ruotano la vita e la morte dei figli. Le tre protagoniste simboleggiano in maniera diversa un femminile "eccentrico": Rosalia impedisce a tutta la famiglia la *routine* domenicale, Nina è una falsa sposa la quale viene stuprata e sacrificata dai fratelli e la Madre incarna il dolore eccedente che nega il lutto (e pertanto, quasi lo riafferma, in maniera freudiana). Questo "eccentricismo" si pone in netto contrasto con il sistema delle apparenze sociali e lascia intravedere il pericolo della famiglia, in quanto luogo di tensioni, ferite profonde e anche rimozioni. Pertanto, nelle opere di Emma Dante il "femminile eccentrico" è una sorta di dispositivo semiotico che ha a che fare con l'eccedenza, la trasgressione, la diversità. Illustrando il concetto stesso di genere, la femminista Teresa de Lauretis scrive:

Il genere, infatti, come il reale, non è solo l'effetto della rappresentazione, ma anche il suo eccesso, ciò che rimane fuori del discorso, un trauma potenziale che può destabilizzare, se non contenuto, qualsiasi rappresentazione⁷⁴.

Potremmo affermare che la Dante lavora in questo modo sul genere, analizzandone gli eccessi e inseguendone il debordare, identificando il trauma di «ciò che rimane fuori del discorso» a partire da una presentazione del corpo in scena basata sull'antipsicologismo.

Concludendo, non sarebbe esatto parlare della Dante come autrice di un teatro femminista, giacché l'artista siciliana insegue la ricerca espressiva individuale, rifiutando gli "ismi" che le risultano restrittivi e conservativi. Tuttavia, in *Carnezzeria* il lavoro sugli stereotipi del femminile è poderoso e si collega all'interesse vivo che l'autrice nutre per tutto ciò che rimane fuori dal centro: fuori dal centro è la città di Palermo, fuori dal centro è il dialetto, fuori dal centro sono i personaggi femminili come Rosalia, Nina, la Madre che presentano una differenza irriducibile. In questo senso, "eccentrico" è l'aggettivo che forse meglio qualifica non soltanto il femminile, ma anche la posizione della regista rispetto al teatro contemporaneo.

⁷³ Invece, la figura del padre è presente nel dramma *Le Sorelle Macaluso*.

⁷⁴ T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 134.

Lorenzo Mucci

ALLE ORIGINI DELLA RAPPRESENTAZIONE: DAL CRICOT2 DI TADEUSZ KANTOR AL TEATRO DI INTERAZIONI SOCIALI DEL TEATRO ALKAEST¹

A Giovanni Battista

Il nucleo fondativo del Teatro Alkaest costituitosi a Milano nel 1984 è formato da quattro giovani attori, Luigi Arpini, Jean-Marie Barotte, Marzia Loriga e Giovanni Battista Storti, il cui bagaglio espressivo e formativo è segnato dall'esperienza col Cricot2 in cui erano entrati nel 1980 in occasione della messinscena di *Wielopole Wielopole*, rimanendo nella compagnia di Tadeusz Kantor per le successive produzioni². Ai fondatori si aggiungono nel corso degli anni Luigi Mattiazzi, Gilberto Colla, Fabrizio Fiaschini e Flavia Cardarelli. Il Teatro Alkaest, costituitosi in Associazione culturale dal 2007, attualmente è composto da Marzia Loriga, Giovanni Battista Storti, Flavia Cardarelli, Gilberto Colla, Luigi Mattiazzi e Lorena Nocera.

Con il primo laboratorio con gli anziani presso il Comune di Novate Milanese nel 1987 il Teatro Alkaest inaugura all'interno della compagnia il filone del teatro d'interazioni sociali³, dedicandosi prevalentemente al teatro della Terza Età oltre che alle attività laboratoriali con le carcerate, le donne operate al seno e gli studenti delle

¹ Un sentito ringraziamento a Marzia Loriga e Giovanni Battista Storti per la testimonianza offerta mi, la disponibilità al confronto sui temi affrontati nel presente saggio e per avermi dato la possibilità di consultare i materiali documentari dell'Archivio del Teatro Alkaest, conservato presso la sede dell'Associazione a Milano. Per la trattazione degli aspetti riguardanti la poetica e la prassi laboratoriale del Teatro Alkaest con la Terza Età mi sono basato principalmente sulle conversazioni avute con Marzia e Giovanni Battista nonché sulle dichiarazioni del Teatro Alkaest contenute nei pieghevoli degli spettacoli, negli altri contributi originali inediti e nella rassegna stampa presenti nel loro Archivio. Ringrazio Myriam Bertolo, Alastair Brison, Teodoro Farinaccio, Gerardo Guccini e Marco Lestani per la preziosa collaborazione.

² Il gruppo di attori italiani facenti parte del Cricot2 nel 1980 comprendeva anche Lorianò Della Rocca e Jean-Marie Barotte, a cui si aggiungono in seguito Ludmyla Ryba, Eros Doni e Luigi Mattiazzi in veste di direttore tecnico delle tournée. Marzia Loriga lascia il Cricot2 nel 1986 e Giovanni Battista Storti nel 1987 dopo aver partecipato agli spettacoli *Wielopole Wielopole* (1980), *Crepino gli artisti* (1985) e *Macchina dell'amore e della morte* (1987). Luigi Mattiazzi lascia il Cricot2 nel 1988 dopo aver partecipato in veste di attore e direttore tecnico allo spettacolo *Qui non ci torno più* (1988), mentre Ludmila Ryba, Lorianò Della Rocca, Eros Doni, Luigi Arpini e Jean-Marie Barotte rimangono nella compagnia fino alla morte di Kantor prendendo parte all'ultimo spettacolo *Oggi è il mio compleanno* (1991).

³ Sul teatro d'interazioni sociali, cfr. il fondamentale contributo di C. Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in «Teatro e Storia», n.s., IV, 2012, n. 33, pp. 357-378.

scuole. L'attività del Teatro Alkaest col teatro della Terza Età si svolge con continuità dal 1987 al 2005 avendo come centro promotore e luogo di svolgimento dei laboratori il Comune di Novate Milanese e lo Spazio socio-culturale Coop Lombardia di Novate Milanese, realizzando i seguenti spettacoli: *Novate 576* (1987), *Si vedono le nuvole* (1988), *Il giardino dei ciliegi* (1990), *Le donne urlavano più degli altri* (1992), *Donne senza stanza* (1993), *Adagio un poco mosso* (1994), *Racconti di Natale* (1995), *Itaca* (1997), *Ho venduto i miei calzoni per un piatto di maccheroni* (1998), *Il Fabbricone* (1998), *Mi parve di sentir cantare* (2000), *Quella volta che abbiamo fermato il Giro d'Italia* (2004). Il debutto degli spettacoli avviene di solito nella sala teatrale messa a disposizione dal Comune di Novate Milanese dopodiché numerose repliche hanno luogo anche in Lombardia, Piemonte, Emilia-Romagna, Umbria, vantando partecipazioni sia a festival nazionali, come nel caso di *Donne senza stanza* presentato al Festival dei Teatri di Santarcangelo di Romagna nel 1995, che internazionali, come nel caso di *Si vedono le nuvole* presentato al Festival L'age dans tous ses états di Macon, in Francia, nel 1989, al Centre Pompidou di Parigi nel 1992, e al Festival Älter Werden, a Stuttgart, in Germania, nel 1993. Alcuni laboratori rivolti alla Terza Età si svolgono anche al di fuori di Novate Milanese come nel caso dei Centri Sociali Mompiani e Verro (Milano) con gli spettacoli *Airelai* (1991) e *Marc en ciel* (1992); della Civica Accademia d'arte drammatica di Udine con gli spettacoli *La gobba nel cammello* (1993) e *Perché scrutare il cielo* (1994); della Casa di riposo Istituto Palazzolo (Milano) con lo spettacolo *Radio Palazzolo* (2000); del Centro anziani di Peschiera Borromeo (Milano) con lo spettacolo *C'era un laghetto...* (2013); della Casa di riposo Ferrari-Coniugi (Milano) con lo spettacolo *Lo sai che i papaveri* (2018). È proprio nell'ambito del teatro con la Terza Età che i conduttori di laboratorio del Teatro Alkaest, Marzia Loriga, Giovanni Battista Storti e Luigi Mattiazzi hanno occasione di mettere a frutto la lezione e l'esperienza maturata col Maestro polacco.

Eredità novecentesche: l'avanguardia e il sociale

Il teatro di interazioni sociali, che ha costituito uno degli ambiti di attività distintivi del Teatro Alkaest e ha raccolto alla fine del secolo scorso l'eredità del teatro d'animazione degli anni Settanta in termini di valori e modalità operative⁴, e il teatro d'avanguardia e dei registi-pedagoghi primonovecentesco, delle cui istanze rifondatrici Kantor è un autentico esponente e continuatore⁵, attingono ad una di-

⁴Sugli aspetti di continuità tra il teatro d'animazione e il teatro d'interazioni sociali, cfr. G. Schinà, *Cinquant'anni di interventi teatrali nel sociale*, in «Sipario», maggio 1996, n. 566, p. 83; P. Giacchè, *Moltiplicazioni e addizioni*, in V. Minoia (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto: atti dai primi dieci convegni (dal 2000 al 2009)*, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, 2010, pp. 19-22; F. Fiaschini, *Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*, in G. Guccini e A. Petri (a cura di), *Thinking the Theatre: New Theatreology and Performance Studies*, atti del convegno (Torino, 29-30 maggio 2015), Università di Bologna - Dipartimento delle Arti e ALMADL, collana "Arti della performance: orizzonti e culture", n. 7, 2018, pp. 375-389.

⁵Seguendo le orme dei Padri fondatori della regia novecentesca Kantor teorizza e persegue nella prassi scenica un nuovo modello di attore che assume i tratti di una figura archetipica e rivoluzionaria. Per

mensione originaria della rappresentazione da cui, per specificazioni progressive, procede lo stesso teatro come forma d'arte codificata secondo estetiche, tecniche, stili, e istituzionalizzata sulla base di modalità produttive e performative specialistiche e professionali. Teatro d'interazioni sociali e teatro d'avanguardia spesso si tengono a distanza dalla scena ufficiale proprio perché, concentrandosi sulla ricerca delle matrici dell'arte rappresentativa, per loro stessa natura allo stato sorgivo, "primitivo", grezzo, privilegiano il processo di rivalutazione e riscoperta dei fondamenti su cui poggia l'atto comunicativo che contraddistingue la scena teatrale, mettendo in secondo piano procedimenti e tecniche volti alla formalizzazione del prodotto spettacolare.

Nei laboratori della Terza Età condotti dal Teatro Alkaest, come nel Cricot2, la finalità ultima dell'attività rappresentativa non è lo spettacolo inteso come prodotto finito quanto piuttosto il processo creativo di ricerca espressiva la cui presentazione pubblica costituisce l'offerta di condivisione con gli spettatori. Al centro di questo processo vi è l'attore inteso come persona libera di scoprire, grazie alla propria sensibilità e all'aiuto dei conduttori di laboratorio o del regista, la forma espressiva della propria umanità. Ciò che accomuna gli attori d'interazioni sociali del Teatro Alkaest a quelli del Cricot2 è l'agire in situazione di rappresentazione come frutto di necessità esistenziale, come sviluppo immediato, spontaneo della vita. All'insorgere dell'urgenza comunicativa sta quindi una necessaria libertà espressiva che si pone alla base della consonanza del gruppo di lavoro il quale regola le relazioni tra i propri membri sulla sintonia, la complicità, il gioco collettivo. Presupposto di tale libertà dell'attore è la sua condizione di differenza da cui trae alimento l'impulso rappresentativo. Per l'attore d'interazioni sociali tale marginalità si può considerare un dato di partenza mentre per quello kantoriano è voluta. Infatti gli attori del Cricot2, collocatisi al di fuori della società borghese-consumistica e di quel teatro istituzionale che ne costituisce un'emanazione condividendone logiche e strutture organizzative, si riuniscono in una compagnia teatrale atipica (composta da attori dalla provenienza eterogenea: professionisti, non-professionisti, pittori, poeti, teorici dell'arte e persone prese direttamente dalla vita), fondando i loro legami reciproci su libera scelta, amicizia, solidarietà e dando la priorità, come gli esponenti dell'avanguardia storica (da Apollinaire a Duchamp, da Picasso a Cocteau etc. che hanno agito all'interno di caffè, cabaret o atelier privati) all'espressione di se stessi.

Nel teatro di interazioni sociali un elemento distintivo del processo creativo è la capacità dell'attore di superare il limite della propria condizione di diversità, disagio, emarginazione, reclusione, sofferenza, per accedere, attraverso la dimensione ludico-immaginaria della rappresentazione, a una realizzazione del sé, a una forma di socializzazione coi compagni di scena e a una corrispondenza col pubblico del suo bisogno comunicativo. In particolare, la condizione di tendenziale marginalità ed esclusione degli anziani, la rendono assimilabile a quella kantoriana della "realtà del rango più

l'artista e regista polacco infatti l'attore originario è un estraneo alla comunità, da cui si è distaccato con un atto di eretica e tragica ribellione, e da cui viene percepito in modo ambivalente, come familiare e diverso.

basso”⁶ soprattutto nel momento in cui il deficit di tale situazione iniziale si tramuta, grazie all’alchimia della scena, in carisma della presenza e dell’azione rappresentativa. Svantaggio ed esclusione, esistenziali e sociali, si ribaltano, attraverso la “febbre immaginativa” e la disciplina della pratica artistica, in maggiori possibilità e libertà espressive al di fuori delle convenzioni comunicative.

Le motivazioni che spingono gli anziani a partecipare ai laboratori del Teatro Alkaest sono riconducibili a una complessiva perdita di ruolo sociale dovuta all’esclusione dal contesto produttivo (in seguito al pensionamento, al ricorso all’istituto della cassa integrazione guadagni ecc.) e alla conseguente diminuzione dei rapporti sociali. La marginalizzazione vissuta dai partecipanti ai laboratori del Teatro Alkaest è legata altresì ad una condizione femminile di subalternità preesistente al raggiungimento della Terza Età e caratterizzata dalla mancanza di socialità extra-familiare (da sempre invece riservata agli uomini nell’ambito della vita coniugale) e a volte perfino di uno spazio all’interno dell’abitazione in cui potersi dedicare alla cura di sé⁷. Altre volte l’insoddisfazione e il malessere scaturiscono da fragilità di carattere più personale quali la timidezza, il senso di sradicamento e isolamento; o da limitazioni tipiche della condizione senile, superabili attraverso la riattivazione psico-fisica in grado di aprire nuove possibilità di movimento, espressione di sé e condivisione. Altre volte il “desiderio di teatro” nasce dall’intimo bisogno di raccontare la propria vicenda esistenziale per uscire da una condizione di silenzio e lasciare in tal modo una testimonianza che possa assumere anche valore di eredità per le generazioni future⁸. E quasi tutti i partecipanti non si accostano a tale esperienza con l’intenzione di imparare le tecniche di un mestiere a cui non aspirano e per cui non si sentirebbero all’altezza. Perciò il lavoro dei conduttori di laboratorio del Teatro Alkaest con gli anziani si concentra principalmente sull’apertura di nuove possibilità di espressione e

⁶La “realtà del rango più basso”, eletta fin dall’allestimento del *Ritorno di Ulisse* (1944) nella Cracovia devastata dalla seconda guerra mondiale come elemento distintivo della sua poetica del “realismo trascendente”, in aperta opposizione al pragmatismo e utilitarismo predominanti nella vita sociale, privilegia nella scelta dei materiali artistici dello spettacolo la realtà delle macerie e della degradazione, della povertà e dell’esclusione, come più idonea per le sue qualità di inutilità pratica, prossimità all’estinzione e alla morte, ad accedere alla dimensione dell’eternità.

⁷La maggioranza dei partecipanti ai laboratori è costituita da donne, alcune delle quali, al momento del loro ingresso all’interno del gruppo, non hanno ancora raggiunto la Terza Età, collocandosi piuttosto nella “Mezz’età” avendo intorno ai cinquant’anni. Per alcune di loro la sede dei laboratori del Teatro Alkaest diventa una nuova “casa”, uno spazio di libera realizzazione di sé e delle proprie aspirazioni.

⁸Il laboratorio di preparazione dello spettacolo *Itaca* inaugura l’ingresso dei giovani nell’attività del teatro della Terza Età del Teatro Alkaest. Il primo Laboratorio Teatrale Giovani viene realizzato a Novate Milanese nel 1993 e nel 1998 nasce Skené, un’associazione culturale di cui fanno parte gli anziani della compagnia Novate 576 (costituitasi dopo il primo laboratorio con la Terza Età nel 1987), i giovani partecipanti ai laboratori condotti a Novate Milanese, gli attori e i registi del Teatro Alkaest. L’apporto dei giovani si caratterizza fin dalla prima esperienza per la grande collaborazione, attenzione e capacità d’ascolto nei confronti dei partecipanti anziani realizzando con questi ultimi uno scambio formativo significativo sia dal punto di vista umano che artistico, garantendo così all’interno del gruppo teatrale e di riflesso nella comunità del pubblico la fondamentale funzione di riequilibrio del rapporto tra le generazioni di questa specifica forma di teatro d’interazioni sociali. Lo spettacolo *Sotto l’occhio fisso della capra* (2006), ideato e realizzato autonomamente dal gruppo misto giovani e anziani raccolto in Skené Associazione culturale, rappresenta una forma di filiazione dell’attività del Teatro Alkaest a Novate Milanese e nel 2006 ha ottenuto il Premio “Enea Ellero” della Borsa Teatrale Anna Pancirolli.

di comunicazione facendo sì che la naturale e spontanea creatività risvegliata in ciascuno di loro sia finalizzata all'esternazione delle loro emozioni e del loro vissuto, rispettandone e preservandone l'autenticità⁹; rimanendo quindi al di qua dell'acquisizione di una competenza rappresentativa di tipo professionale, ma andando spesso al di là degli esiti di molti spettacoli della scena istituzionale che, riproponendo forme espressive collaudate, risultano carenti nella creazione di un intimo contatto intersoggettivo, autenticamente rigenerativo della socialità teatrale. L'anziano, che in occasione del debutto di ciascun spettacolo, riconquista, attraverso l'intensificazione dell'energia comunicativa e il superamento dell'incertezza, una nuova centralità, viene percepito dal pubblico come protagonista, passando così da una condizione di tendenziale inutilità a una di indispensabilità.

I partecipanti ai laboratori del Teatro Alkaest sono protagonisti *in primis* di una rinascita esistenziale individuale che ha significative ricadute nella collettività del gruppo di lavoro per allargarsi progressivamente a quella degli spettatori formata da familiari, amici, conoscenti, rappresentanti delle istituzioni e pubblico indistinto. In loro la conquista di capacità e libertà espressive va di pari passo con l'acquisizione e il consolidamento di un nuovo corpo-mente: maggiormente aperto all'attenzione percettiva nei confronti del mondo esterno e interiore, e alla loro rielaborazione e sviluppo immaginativi; più disponibile alla creazione di vitali flussi interpersonali nelle relazioni coi compagni di scena; dotato di coraggio e fiducia nella possibilità di comunicare il proprio vissuto agli spettatori. Gli effetti rigenerativi dell'esperienza del teatro da parte degli anziani sono di lunga durata e superano i confini della pur significativa esperienza di gruppo per investire l'ambito dell'esistenza individuale, attraverso la ristrutturazione della propria personalità arricchita da benessere e armonia interiori, e delle forme di socialità più immediata, come quella interfamiliare, attraverso l'aumentata capacità di comprensione nei confronti dei parenti stretti e il senso di vicinanza alle generazioni più giovani¹⁰.

L'estensione di sé

I conduttori di laboratorio del Teatro Alkaest sperimentano nel Cricot2 processi creativi la cui radicalità¹¹ essi riescono a riportare e riscoprire, sotto diverse forme,

⁹Sulla centralità e valorizzazione della personalità dell'anziano nel processo di creazione scenica, cfr. M. Loriga, *Novate: protagonista la memoria*, in E. Pozzi e Vito Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, ANC, 1999, pp. 201-204.

¹⁰Sulle motivazioni e sul valore dell'esperienza scenica vissuta dai partecipanti ai laboratori del Teatro Alkaest per la Terza Età, cfr. le loro testimonianze riportate in S. Sarno, *Le nuvole della terza età*, in «Alba», 20 gennaio 1989, n. 3; e in A.L. Marré, *Debutta la terza età*, in «Alba», 28 gennaio 1994, n. 9.

¹¹Nel lungo lavoro preparatorio alla realizzazione degli spettacoli da parte del Cricot2 l'emersione alla luce dell'espressione e della coscienza di nuovi contenuti e principi di azione scenica prescinde da qualsiasi metodo o stilema estetico preesistente tanto è vero che l'approccio cambia in ogni nuovo progetto di ricerca rispetto a quello adottato precedentemente. Concordemente alla poetica del "realismo trascendente" l'attore, alla stregua di altri materiali espressivi utilizzati nel processo di rappresentazione, è parte della "realtà del rango più basso" e, secondo Kantor, immergendosi nella sfera della degradazione, riesce a mostrare la sua anima. L'attore kantoriano, artefice di uno shock metafisico, manifesta una forma autentica e originaria di vita, eludendo ogni formalizzazione estetica precostituita e rifondando così, attraverso un metodo distruttivo e solo apparentemente negativo, l'espressività artistica.

nell'ambito del Teatro della Terza Età. Nel teatro di Kantor, l'identità, la creatività, la presenza scenica dell'attore non si basano necessariamente sulla professionalità, intesa come competenza specifica di mestiere (quale può essere ad esempio la tecnica interpretativa del personaggio) ma, andando al fondamento dei suoi statuti rappresentativi, sull'essere prima di tutto persona in grado di esprimere se stessa con sincerità, ingenuità, mettendosi a nudo senza alcuna protezione, perfino senza timore di apparire ridicola, inadeguata. Anche nel teatro d'interazioni sociali del Teatro Alkaest quindi la "persona che rappresenta se stessa" può diventare attore nella misura in cui, partendo preferibilmente da una condizione di mancanza di esperienza e perfino di dignità (anche artistica) riesce, più che a "interpretare una parte", a compiere degli atti di immaginazione puri, primigenii, alimentati da un'energia vitale che si trasfonde e trascende in altro da sé, per cui l'oscuro, l'invisibile, ciò che è sconosciuto o non è ritenuto degno di essere rappresentato, diviene rappresentabile e «l'impossibile – come afferma Kantor nel *Manifesto del Teatro Zero* (1963) – diventa in qualche modo possibile»¹².

I conduttori di laboratorio del Teatro Alkaest hanno appreso da Kantor la particolare capacità maieutica di trovare una corrispondenza tra l'attore e il personaggio. La scelta di quale personaggio attribuire all'attore avviene infatti sulla base della conoscenza intima delle caratteristiche della personalità di quest'ultimo che vanno a sovrapporsi a quelle del personaggio¹³. In tal modo l'attore non rinuncia all'autenticità dell'essere se stesso in scena, entrando col personaggio in un rapporto che non è primariamente di imitazione e riproduzione illusionistica quanto piuttosto di gioco e sottile distanziamento con un'"estensione di sé". L'anziano, nei laboratori del Teatro Alkaest, rimane fondamentalmente se stesso anche quando in scena porta un personaggio letterario preesistente, come nel caso dello spettacolo *Il Fabbricone*, ispirato al romanzo di Giovanni Testori, ambientato proprio a Novate Milanese alla fine degli anni Cinquanta. Che si tratti quindi del "personaggio di sé" in cui l'anziano mette in scena direttamente e senza mediazioni se stesso e la propria vita passata, o di personaggi drammaturgici ai quali la propria personalità va a sovrapporsi, essi presentano fondamentalmente sempre un'estensione di se stessi, cioè una manifestazione di sé resa più evidente, rilevata, intensificata dall'essere inseriti in situazioni sceniche immaginarie anche quando sono basate sulla ricostruzione, il più possibile verosimile, di episodi di vita realmente accaduti.

"Estendere se stessi" significa per gli anziani entrare nella dimensione fluida dell'esistenza scenica: ri-vivere il proprio vissuto secondo le molteplici possibilità offerte dallo spazio-tempo della finzione rappresentativa può voler dire immergersi in esso, guardarsi dall'esterno, mettersi a fianco del "personaggio di sé", a un passo da esso per poi rientrarvi. Praticare questa zona di confine tra realtà e finzione permette di mantenere il personaggio in una condizione di costante mobilità e incompiutezza cosicché esso non si trasformi mai, al termine delle prove o degli spettacoli, in un prodotto finito ma rimanga un'entità in perenne *status nascendi*, un organismo vivente prossimo alla dinamica

¹² Cfr. T. Kantor, *Manifesto del Teatro Zero*, in «Sipario», maggio 1969, n. 277, pp. 14-16.

¹³ Sul particolare rapporto che si instaura tra l'attore non professionista o "cittadino-attore" e il "personaggio di sé stesso", cfr. M. Loriga, *Una riflessione*, ds. di 1 f. scritto sul solo *recto*, 2016, in Archivio del Teatro Alkaest (Milano).

di continuo mutamento della vita stessa, anche in base a fattori casuali e imprevedibili. Da ciò consegue l'unicità e irripetibilità dell'attore d'interazioni sociali così come di quello kantoriano, nonché la loro virtuale insostituibilità, rimanendo tali "persone in situazione di rappresentazione" al di qua di ogni rischio di standardizzazione insito nella prestazione di mestiere. Nel caso in cui nel Cricot2 si debba procedere alla sostituzione di un attore ciò comporta vari cambiamenti perché con l'ingresso del nuovo attore, non solo il personaggio a lui attribuito viene rimodellato sulla base della sua personalità, ma saranno di conseguenza rimodulate anche le reazioni degli altri attori-personaggi nelle varie interazioni reciproche. Il regista polacco riesce a far emergere sulla scena gli aspetti più intimi e poetici della personalità degli attori creando un cortocircuito tra l'autenticità del loro "essere se stessi" e la pericolosità ed estraneità delle situazioni immaginarie (rispetto alla loro vita pubblica e privata) in cui si vengono a collocare. Dalla reazione della persona reale alla situazione scenica scaturisce la creatività attoriale attraverso cui si assiste alla nascita del personaggio e a quella che Kantor non a caso definisce "continua rinascita del Teatro", comprendendo in esso anche i suoi artefici.

Ricerca linguistica e promozione della persona vanno di pari passo nel teatro d'interazioni sociali del Teatro Alkaest così come nel teatro di Kantor, seppur con metodiche diverse. Se Kantor si concentra sull'assenza di punti di riferimento per mantenere la creatività dell'attore in un perenne stato sorgivo di innata, spontanea, necessaria espressività, "al di qua" delle convenzioni rappresentative, analogamente i conduttori di laboratorio del Teatro Alkaest agiscono maieuticamente e ricostruttivamente sulla personalità di ciascun anziano promuovendone lo sviluppo e il completamento attraverso l'ampliamento e il consolidamento delle sue capacità espressive¹⁴. L'attore-clown kantoriano è costretto a mettersi in gioco in un' "acrobazia senza rete" in cui ogni volta rischia il fallimento, mentre l'anziano, partendo da una condizione di precarietà e insicurezza nell'approccio all'esperienza scenica, affida la propria pura ricchezza di vita e urgenza espressiva nelle mani dei conduttori di laboratorio che fungono da guide in grado di aiutarlo e tutelarlo nel percorso di scoperta delle sue possibilità creative. In questo senso il rapporto tra conduttori e partecipanti si contraddistingue per la centralità attribuita alla personalità e alla modalità comunicativa dell'anziano che diventano il campo di costruzione e formazione delle possibilità espressive.

Il materiale memoriale, emerso più o meno spontaneamente dai racconti e dalle testimonianze degli anziani, viene sottoposto dai conduttori di laboratorio a rielaborazione e adattamento con l'eventuale aggiunta di inserti drammaturgici selezionati da fonti letterarie, orali etc. in base a criteri di attinenza tematica e soprattutto di pertinenza alle specifiche caratteristiche della personalità di ciascun partecipante nonché alla peculiarità della loro esperienza di vita. La riproposizione di tali testi drammaturgici ai partecipanti e la loro ulteriore restituzione da parte di singoli e di gruppi ai conduttori, fa sì che la costruzione dei personaggi e dell'impianto della rappresentazione avvenga attraverso un rapporto di reciproco ascolto e scambio in virtù del quale

¹⁴ Sulle processualità attivate nei laboratori con gli anziani del Teatro Alkaest, cfr. Teatro Alkaest, *Il laboratorio teatrale con la Terza Età*, ds. di 1 f. scritto sul solo *recto*, s.l., 1995, in Archivio del Teatro Alkaest (Milano).

la personalità dell'anziano ha modo non solo di manifestarsi pienamente ma anche di ampliarsi, realizzando le proprie potenzialità latenti precedentemente individuate dai conduttori¹⁵. Tale processo di lavoro mantiene intatto e palpitante il nucleo di autenticità esperienziale da cui trae origine e alimento l'agire rappresentativo degli anziani, dotandolo di una struttura drammaturgica la cui funzione è *in primis* di veicolo comunicativo in grado al tempo stesso di tutelare ed esaltare l'immediatezza vitale e la pregnanza emotiva della loro espressività scenica, dando alla loro performance il valore di conquista di un nuovo sé, in aggiunta alla manifestazione di sé.

In questa stessa direzione si svolge l'attività di esercitazione sul piano fisico proposta dai conduttori ai partecipanti, basata su giochi e azioni di gruppo il cui effetto complessivo è di promuovere delle improvvisazioni e creare un clima di sintonia e solidarietà collettiva che dà a ciascun anziano, in particolare ai più incerti, lo slancio per affrontare singolarmente il pubblico in monologhi il cui carattere di intimo coinvolgimento emotivo rischia di renderli più fragili e vulnerabili. Così come Kantor mette costantemente gli attori in condizioni tali da far nascere in loro un'attitudine o un'emozione in grado di fecondare di vita e creatività ogni loro azione scenica, anche i conduttori del Teatro Alkaest creano le condizioni sceniche più adatte a far sì che gli attori d'interazioni sociali varchino la soglia della rappresentabilità del loro vissuto, riscoprendone ad ogni passo, attraverso la realizzazione comunicativa di natura condivisa e inventiva, il valore di atto rifondatore della propria identità individuale e sociale nonché, attraverso queste, artistica.

L'affascinante verità e incantevole incontrollabilità della realtà esistenziale di cui sono portatori ingenui gli anziani attori dei laboratori del Teatro Alkaest, come gli attori kantoriani o molti attori "presi dalla strada" di film pasoliniani e neorealisti, li rendono infatti ad ogni nuova prova originali ed originari artisti d'eccezione, e come tali riconosciuti dal pubblico e dalla critica più avvertita. Gli spettatori dei loro spettacoli hanno infatti testimoniato di un'esperienza di gioia e arricchimento interiore attraverso la bellezza legata al privilegio di essere stati accolti all'interno di un rito in cui, grazie all'offerta di sé da parte degli attori, hanno sperimentato un rapporto intimo di autenticità profonda, un elemento originario in grado di rigenerare il teatro inteso come evento di ricostituzione della comunità sociale¹⁶.

Dentro/fuori le interazioni sociali

Il pubblico degli spettacoli realizzati dal Teatro Alkaest col teatro della Terza Età è molteplice: locale, nazionale ed internazionale¹⁷. Un pubblico tendenzialmente

¹⁵ Sul particolare carattere di "work in progress" del laboratorio che dall'emersione dell'urgenza comunicativa di ciascun anziano porta a una ricostruzione della sua personalità, cfr. le dichiarazioni di Giovanni Battista Storti in M. Ba., *Il teatro agli anziani*, in «Italia Oggi», 26 ottobre 1989.

¹⁶ Cfr. a questo proposito le interviste al pubblico realizzate all'interno del programma condotto da Antonio Ria, *Si vedono le nuvole*, in *I fatti vostri: programma della Radio Svizzera Italiana*, 4 luglio 1989, 31' 06".

¹⁷ Le reazioni del pubblico di Novate Milanese variano dal rispecchiamento in vicende della storia

universale, quindi, com'è stato anche negli intenti di Kantor, sempre teso a superare, con l'instancabile attività del Cricot2, l'elitarismo, considerato dall'artista polacco un limite del teatro d'avanguardia novecentesco. I valori di autenticità e universalità del rito collettivo costituiscono i presupposti per rendere gli spettatori realmente partecipi di quella "rappresentazione della differenza" che è il motore primo del teatro d'interazioni sociali e che i conduttori di laboratorio del Teatro Alkaest hanno praticato negli spettacoli dell'ultimo periodo di attività del Cricot2 che Kantor, dalla *Classe morta* (1975) in poi, definisce «chiusi al pubblico»¹⁸, cioè non accessibili allo spettatore. Se precedentemente a questa fase della produzione kantoriana, in molti spettacoli organizzati secondo la modalità dell'happening, l'attore, mantenendosi in una costante situazione di "rischio necessario", lasciava lo spettatore nell'incertezza percettiva del confine tra realtà e illusione rappresentativa, tra vita e arte, negli spettacoli "chiusi al pubblico" questi viene comunque incluso all'interno del processo creativo uscendo contaminato dalla visione dei *revenants* sulla scena che tende a confondere con le persone della realtà quotidiana.

Questo sentimento di instabilità, di inquietudine dello spettatore del teatro di Kantor, che a volte non sa se considerare anche se stesso un attore all'interno della rappresentazione o confonde la propria identità con quella dei "morti viventi" della scena, rimanda per analogia al processo di modificazione e conseguente autopercezione che vive nel profondo lo spettatore del teatro d'interazioni sociali nel momento in cui apprende e comprende la specificità della dimensione comunicativa dei "diversi" sulla scena, condivide il loro sentimento di inadeguatezza facendolo proprio e riportandolo ad una comune appartenenza, e, nel migliore dei casi, rimette in discussione la propria presunta e rassicurante "normalità" confondendo tale condizione con quella della diversità¹⁹.

La rischiosa scoperta del vedere e riconoscere se stessi con occhi nuovi è uno dei tratti antichi e originari della rappresentazione, autenticamente rifondatore della comunità teatrale. Il pubblico, sperimentando un radicale cambiamento interiore attraverso il riconoscimento e superamento della altrui e propria differenza, si trasforma da anonimo e passivo fruitore dell'opera d'arte in protagonista della ricomposizione del tessuto sociale comunitario, nel momento in cui attinge a un piano comune, universale di profondità della comunicazione e realizzazione del sé. In questo senso gli attori d'interazioni sociali indicano agli spettatori il processo seguito in questo tipo di percorso che può contraddistinguere l'esperienza di ognuno, facendo sì che il pubblico, oltre che testimone possa divenire partecipante attivo del rito teatrale.

cittadina e nazionale, alla scoperta di un linguaggio teatrale inedito, estraneo ai cliché delle forme espressive tradizionali così come di quelle prevalentemente farsesche del teatro dialettale (unica offerta di spettacolo allora promossa dalla locale parrocchia). A Milano, Torino, Bologna, Perugia etc. gli spettacoli della Terza Età del Teatro Alkaest sono ospitati soprattutto da organismi teatrali facenti parte del circuito sperimentale e di ricerca.

¹⁸ Cfr. D. Del Giudice, *Intervista a Kantor*, in «Alfabeta», luglio-agosto 1986, nn. 86-87, pp. 26-27.

¹⁹ Sul valore e il "superamento" della condizione della diversità nell'esperienza del pubblico nel teatro d'interazioni sociali, cfr. P. Randazzo, *Il rapporto col pubblico*, in V. Ottolenghi *et al.*, *Nèon Teatro. La grandezza di vivere*, Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2014, pp. 45-49.

L'esito ultimo del teatro d'interazioni sociali del Teatro Alkaest come già del teatro d'avanguardia del Cricot2 è la promozione di un cambiamento profondo e significativo nella coscienza e nella vita sia degli artefici dei processi rappresentativi che dei fruitori dello spettacolo.

In questa prospettiva assume un senso più pregnante lo specifico lavoro sulla memoria attuato nei laboratori con gli anziani dai conduttori del Teatro Alkaest i quali ne hanno sperimentato le declinazioni avanguardiste negli spettacoli dell'ultima fase del percorso di ricerca del Cricot2. Il teatro della memoria kantoriano è divenuto infatti, dai tempi del *Ritorno di Ulisse*, progressivamente più personale, nel tentativo di preservare dall'oblio luoghi e momenti dell'infanzia, esprimendo e quindi superando attraverso la realizzazione di forme artistiche universali oscillanti tra degradazione materiale e spiritualità trascendente, le proprie debolezze, il senso di solitudine o di infelicità.

Un analogo carattere rivelatorio e intimamente catartico ha il lavoro sulla memoria operato dagli anziani nell'attività laboratoriale e ciò in virtù del fatto che il processo di recupero del vissuto memoriale, per analogia col gioco drammatico, costituisce un aspetto originario della teatralità. Se infatti gli attori clowneschi del Cricot2 giocano coi personaggi loro attribuiti sulla base della consonanza e sovrapponibilità alle loro personalità, gli anziani nella rievocazione memoriale ridanno vita a qualcosa che non esiste più e rischia la scomparsa, ponendosi a distanza, a volte in modo sottilmente comico, dall'immagine di se stessi. La peculiarità del processo creativo attraverso cui l'anziano rielabora il proprio vissuto non sta nella sua ri-presentazione ma nella sua rappresentazione originaria, in virtù della quale egli lo reinventa, facendo sì che la ricerca retrospettiva si tramuti nella ridefinizione e ricreazione dell'identità personale.

Se in Kantor il processo memoriale, di cui si sostanziano molti suoi personaggi, è strettamente intrecciato all'idea della morte intesa come porta verso l'eterno e quindi come rinascita di ciò che è terreno in una dimensione trascendente²⁰, l'anziano nella propria condizione esistenziale di "prossimità alla fine", sperimenta la "possibile morte" del proprio vissuto a cui è spinto ad attingere nuovamente, nei suoi momenti cruciali e più significativi, per rigenerarlo sotto nuove forme. Ancora una volta, questa volta dal "morto" passato, rinasce il nuovo Sé e con esso il Teatro, patrimonio della collettività perché riesce ad essere, con le parole dello stesso Kantor «CREAZIONE CHE NON HA FINE [...], moto ininterrotto in cui si manifesta la vita sotto il suo aspetto più puro, pulsante, ribollente, privo di finalità pratiche, sottoposta all'azione di un incessante decadimento, ma che senza fine si rigenera»²¹.

²⁰ La morte, elemento fondante della poetica e della prassi scenica kantoriana fin dall'inizio del suo percorso artistico, è sempre stata considerata dall'artista polacco un fattore in continuo conflitto e rapporto dialettico con la vita per cui essa non ha fatto che esplicitarsi maggiormente nel *Manifesto del teatro della morte* formulato in concomitanza con la creazione della *Classe morta*, il cui intento provocatorio e anticonformista è ancora una volta quello di perseguire una percezione autentica e veritiera della vita dell'uomo attraverso lo shock originario e rivelatore della presenza e della visione del "cadavere vivente". I personaggi della *Classe morta* solo essendo paradossalmente già morti, nella consistenza scenica di "manichini umani", possono far rinascere i ricordi e con essi, nuovamente se stessi.

²¹ La citazione è tratta dallo scritto *Infernum* compreso nel volume T. Kantor, *La mia opera. Il mio viaggio. Commento intimo*, Milano, Federico Motta Editore, 1991, p. 52.

ABSTRACT

AMPHIBIOUS SCENE AND CHOREOGRAPHIC PRACTICE OF THE PRESENT
edited by Fabio Acca

The monographic section is dedicated to the recognition of some “amphibious” practices of the Italian scene in recent decades, lingering on the borderline between theatre, dance and performance. A heterogeneous and discontinuous set of artistic phenomena that has nevertheless found, over time, a condition of shared legibility in the notion of choreography, while highlighting its own difference from the well-guarded, recognised and recognisable landscapes of dance. In this framework, some key themes emerge that contribute to an unorthodox application of the notion of “new”, to which the notion of “present” has been preferred here for its more inclusive nature as contrasted with the past: in particular, the relationship between history, memory and repertoire, the participatory condition, the decolonisation of languages, the definition of innovative critical paradigms. In support of this approach, the section closes with two case studies on two leading figures of the contemporary Italian scene: Alessandro Sciarroni and Salvo Lombardo.

Alessandro Pontremoli

Dance in the new millennium between dissent and participation

The essay deals with the latest generation dance artists (defined as amphibians or third landscape), who, among theatrical grafts, choreographic processes and performative legacies, move within a complex linguistic paradigm and operate in the direction of a process of decolonization of art by placing itself in dialectical dialogue with the theatrical models imposed by tradition. On the one hand, prescriptive precepts of form, content, work of art, technique, canon, audience, absolute artistic quality, perfection of performance, physical form of the performer, professionalism, etc. have reinvigorated a rhetoric of separation that consolidates the Agambenian “sacred” enclosure of dance and brings back the *apparatus* that discriminates between performing cultures in relation of subordination. On the other hand, the artists of the third landscape move on political terrain and question themselves on the crucial issues of otherness and difference, which the Western model of art, theatre, dance and entertainment tends to exclude, censor and marginalize by imposing the stereotype of its cultural superiority. Therefore, in order to grasp its epoch-making paradigm shift, we shall enquire into the dance of the present day as a practice of decolonization by analysing certain ever-present features which are detectable within the products and processes of this generation of artists.

Susanne Franco

Trio A by Yvonne Rainer (1966-68). History and memory of a choreographic work

This essay discusses Yvonne Rainer’s *Trio A* (1966) and the reasons why this choreographic work is considered canonical in Western theatre dance history. Traces of the work are preserved in audiovisual documents, scores and memories of those who danced, taught, and saw it. While the corpus of available documentation has kept *Trio A*’s choreographic structure and aesthetic proposal alive, its continuity is also due to numerous restagings, reenactments and workshops that aim to transmit

its legacy to professional and non-professional dancers. *Trio A* is considered here an archive, a physical and discursive place that invites us to interrogate history, retrieve memory, and reflect on the reasons and the ways we dance. The essay also discusses how and why *Trio A* has become a point of reference for many contemporary dancers and choreographers who carry postmodern dance into the present.

Rossella Mazzaglia

«There are things that no one would see...». Excursus in the choreographic figurations of Alessandro Sciarroni

Alessandro Sciarroni is a self-taught choreographer, renowned for his affinity to performance art, his abstract style, and the ready-made practices inhabiting his pieces. However, the author re-narrates his artistic path from its beginnings to the last pre-pandemic works, moving underneath this accredited interpretative line and beyond the insofar partial reconstructions of his career, thus unraveling the continuous self-reflexive process of rewriting substantiating his whole production and finally displaying the creative urgency drive of his research. His choice of the choreographic subjects, his relationship with the performers, the creative process and ensuing dramaturgy, as well as the final aesthetic outcomes, are therefore explored so as to illustrate his making of emotional breaches that punctuate the otherwise detached conceptual formalism of his pieces. Beyond the author, the profile of the spectator is so exposed as Sciarroni moves into action by preserving and transfiguring residual traces of invisible or neglected cultures for their survival against the merciless passage of time and the indifference of our contemporary society.

Paolo Ruffini

Excelsior, a show turned upside down. The decolonial dance of Salvo Lombardo

The paper tries to define an internal and alternative linguistic “space” of the scenic work and the choreographic thought of Salvo Lombardo, situated only for convenience inside the boundaries of dance, by starting from the definition of *migrant body* - a body, which through progressive stretching of meanings gives rise to a system of practices subtracted from the logic of established codes and traditions. Here, we analyse a coherent path in the apparent variety of formats and decode a radical grammar where the echo of theatre incorporates legacies of performance as an effect, rather than as a cause, of choreographic writing. By tackling *Excelsior*, an extraordinary *exemplum* of synthesis of imaginaries and visions of the world that are still politically relevant, Lombardo not only hints to a further perceptive “condition” of his research, but also highlights and thwarts those contradictions and cultural stereotypes of which dance is still a healthy carrier.

Emanuele Giannasca

New discourses and new approaches in Italian dance criticism between the 1980s and 1990s

This essay analyses the evolution of dance criticism which, during the 1980s and 1990s, closely followed the development of Italian contemporary dance and played

a role as militant criticism not only in the diffusion and reception of such genre, but also in its distribution and production. Militant criticism is a phenomenon which, besides exerting a powerful influence on the artistic production of that period, played a decisive role for dance culture, both in terms of cultural diffusion and groundwork for dance studies and for the rising academic-scientific community that was still in its infancy at the time.

Lorenzo Donati

Dance and criticism from Zero to Twenty

In the last twenty years criticism has seen several changes, redefining operational contexts and tools that affected those who have dealt with dance at a journalistic, academic and curatorial level. The present essay analyses and catalogues the different approaches of the so called *dance writing*, trying to prove that criticism is not made only of writing. After narrating some foundational experiences, several models still operating today are explored: the academic and curatorial slant, the “intermittent” editorial projects in festivals and on the web, the dramaturgy of dance, some experimental critical grounds, the pedagogical approaches – towards the identification of a criticism which can “translate and transport”, and capable of inventing new contexts and readers shoulder to shoulder with the artists.

WITH GIULIANO SCABIA AT THE THEATRE (AND LIFE) SCHOOL

edited by Laura Budriesi

The following ten contributions are dedicated to Giuliano Scabia, who passed away on the Eve of Pentecost, May 21, 2021. They are personal recollections by several students of the Dramaturgy II course held by one of the most beloved teachers of the Dams. Scabia has taught there since 1972, the year after its foundation, for thirty-three years. These writings remind some of the events that are an important part of the heritage of the Dams of Bologna: the first course with the experiment of the newspaper theater on the streets of Bologna; the ‘77 flight of hot air balloons, a feat of imagination over a city wounded by clashes between the students and the police; his workshop *L'insurrezione dei Semi* dedicated to all the actors in the world and a journey to Paradise. Some courses had eight participants, others almost a hundred, but Scabia enchanted everyone because he was able to climb a stair and, to those who would follow him, he revealed the secrets of eternal youth.

TO GIGI DALL'AGLIO (1943-2020)

edited by Roberta Gandolfi

This focus aims to trace a profile of the Italian actor and director Gigi Dall'Aglio (Parma, 1943-1920), and poses, in the essay by Roberta Gandolfi, some questions to historiography related to contemporary Italian Theatre, like the role of University Theatres and their Festivals during the Fifties and Sixties, the Italian season of Co-operative Teatralli during the Seventies and the practices of ensemble theatres and

collective mise-en-scene. Furthermore, the second contribution, edited by Giada Andrea Rusciano and Roberta Gandolfi, offers a montage of autobiographical memories by Gigi Dall'Aglio. These memories were collected six years ago and are now published in print while keeping faithful to the pace of the oral conversation. They offer a direct path to the heart of many meaningful projects and plays by Dall'Aglio, his way of devising the territory of theatre and its meaning in our society.

Marco De Marinis

«This is the rhythm I want»: Beckett as a theatre director

For a long time now, Samuel Beckett has been considered as one of the most influential playwrights of the 20th Century for the impact of his works on the conception and practice of dramatic writing. While in contemporary theatre it is common to speak of an *ante* Beckett and a *post Beckett*, his activity as a theatre director is less renowned, at least in Italy. Indeed, Beckett has been a diligent and hugely committed theatre director which, from the mid-1960s onwards, obtained remarkable results in staging his plays - an important artistic achievement in itself and, above all, an undertaking that proves hugely influential on Beckett both as a writer and as a playwright.

Angelo Romagnoli

Beckett flips the script: translating a trilingual revision process in Italian

The German production of *Warten auf Godot* at the Schiller-Theater of Berlin in March 1975 inaugurates a revision process of the 1952 original play *En Attendant Godot* and of the following English editions by Grove Press and Faber & Faber that will eventually lead to the script for the so-called "Beckett Productions", published in the first volume of *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: the Waiting for Godot - revised text*. Translating the volume and the script in Italian entails transposing Beckett's method and matter about directorial, linguistic and poetic issues which are interwoven with the process of text revision and mise-en-scène as documented in the volume and, in particular, in the red *Schiller Notebook*. Issues and methodological problems connected to such a translation process are analysed in this paper. Due to legal disputes between the author and the Italian publishing house, the translation mentioned in the article is not currently available for purchase. Please contact the author at his email address ar636@kent.ac.uk for any further inquiry.

Katia Trifirò

«What matters is that it is not a stupid theatre». Wilcock theatre critic for «Sipario» (1967-1969)

This paper inquires into the critical activity of Juan Rodolfo Wilcock during his collaboration with «Sipario». Through his reviews, in the years between 1967 and 1969, we can see how the critical languages have been renewed to address some emerging issues on the Italian scene in times of great changes inside and outside theatre. In particular, Wilcock reflects on the state of dramaturgical production in Italy, on the experimentations of actors and directors and on the role of the audience, from his position both as a critic and as a theatrical author. In this perspective, Wilcock's

critical activity is linked to his artistic experience, not only related to his dramaturgical practice, but also to the statements of theatrical poetics that he expressed in different occasions in his work.

Daniela Palmeri

The “eccentric” bodies of Emma Dante. An Analysis of the female figure in the Carnezzeria trilogy

This essay presents an analysis of Emma Dante’s *Carnezzeria* from a gender perspective. The first part proposes a reflection on some themes: the connection between theatre, feminism, body and also the use of an impure and lively language. The second part analyzes the three shows of the trilogy: *mPalermu* (2001), *Carnezzeria* (2002) and *Vita mia* (2004). The director creates some female characters that I define as “eccentric” according to the theory of gender (Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*). These subjects are fragile and vulnerable, but also strong and combative. The essay demonstrates how the three female protagonists (Rosalia, Nina and the Mother) oppose -in an “eccentric” way- against family and society, as these perpetuate a system of social appearances.

Lorenzo Mucci

Towards the origins of performance: from Tadeusz Kantor’s Cricot2 to Teatro Alkaest’s theatre of social interaction

The essay investigates the relationship between linguistic innovations of Tadeusz Kantor’s Cricot2 and the methods introduced into the third age workshops by some members of Teatro Alkaest, who took part in certain Cricot2 stagings. The avant-garde theatre of Cricot2 and Teatro Alkaest’s theatre of social interaction rediscover the original dimension of performance, a key element in the refounding of theatrical creativity. The outcome of this research, valid both for Cricot2 actors as well as for the actors of social interaction, is a substantial change in their personal, social and artistic identity. For the audience this means the participation in a collective ritual in which they experience the overcoming of the boundaries between art and life, between situations of “marginality” and “normality”.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

DOSSIER TEATRODOMANI. PROSPETTIVE DELLA SCENA NELL'EPOCA DEL COVID-19

a cura di Marco De Marinis

Marco De Marinis, *Introduzione*, Mariangela Gualtieri (*Nove marzo duemilaventi*), Enzo Moscato (*L'ironia "dalla" catastrofe*), Rafael Spregelburd (*L'anno del maialino*), Domenico Castaldo (*Il vuoto e poi...*), Eugenio Barba (*Lettera a Gregorio Amicuzi*), Gabriele Vacis (*Riaprire i teatri*), Massimo Munaro - Teatro del Lemming (*Il teatro come Pharmakon*), Richard Schechner (*Rambling Through of Few Months of Covid*), Georges Banu (*Le théâtre et ses ombres*), Mario Biagini (*Nessuno è immune all'acqua in cui nuota*), David Beronio (*Il teatro è altrove*), Clemente Tafuri (*La peggiore delle infezioni*), Armando Punzo (*Lettera agli attori della Compagnia della Fortezza*), Paolo Puppa (*Un'inquieta coroncina*), Andrea Cosentino (*Come se stesso facendo cultura. Divagazioni su teatro, streaming e sovvenzioni in tempo di Covid*), Giuditta Chiaraluce (*Mi sveglio tardi*), Piergiorgio Giacchè (*Il teatro e il suo corpo*), Jorge Dubatti (*Síndrome de abstinencia convivial y artes del tecnovivio en la cuarentena de Buenos Aires*), Francesco Ptitto (*Il teatro scientifico e il futuro prossimo*), Maria Federica Maestri (*Cambiò aspetto mostrandosi*), Jean-Marie Pradier (*Le théâtre, le virus et la vie: un système trinitaire*), Marco Martinelli e Ermanna Montanari (*Per Antonio Tarantino: il teatro e la peste*), Moni Ovadia (*Il teatro è!*), Agata Tomšič (*Seguire la propria missione «fino all'ultimo»: i teatranti tra i Giganti nell'era del Covid*), Chiara Lagani (*Il teatro (e la vita) al tempo del Covid*), Gabriele Sofia (*Co-spettatorialità, teatro e pandemia*), Claudio Longhi (*Natura facit saltus. Della Pandemia e dell'Europa, tra passato e futuro*), Ana Candida Carneiro (*The virus - excerpt*)

PER CARLO QUARTUCCI

a cura di Silvia Mei

Silvia Mei, *Dopo l'«ultimo» testimone artista* | Giuliano Scabia, *Ecco Carlo sulla soglia del teatro...* | Donatella Orecchia, *Carlo Quartucci, schegge di un viaggio per ricordare* | Carlo Quartucci (a cura di Fabio Acca), *«Questa scemenza dell'arte». Una testimonianza sul corpo attoriale* | Lorenzo Mango, *Da un camion a una zattera. La drammaturgia acentrica di Carlo Quartucci* | Carla Tatò (a cura di Armando Petrini), *Una scrittura carezza per Carlo*

STUDI

Teresa Megale, *Per Gerardo Guerrieri e Federico Fellini, a cento anni dalla nascita. Con due scritti del primo sul cinema del secondo* | Mirella Schino, *Il problema del Terzo Teatro: Tebe dalle sette porte* | Manlio Marinelli, *Mythos e plot: origine di un'idea. Aristotele, Sartre, Heiner Müller* | Laura Budriesi, *Animalizzare la scena* | Emma Pavan, *Mito e logos nell'universo creativo di Giuliano Scabia* | Cristina Toso, *Vers une expansion du concept de dramaturgie dans les écritures critiques: Giuseppe Bartolucci et Bernard Dort à Venise (1967)* | Cinzia Toscano, *Saggio di robotica teatrale: tra orientamenti scientifici e pratiche sceniche*

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA/900, Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatologia sperimentale, a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. *Due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di M. De Marinis

19, autunno 2008

FRA CINEMA E TEATRO, a cura di G. Martini

20, annale 2010

TEATRI DI VOCE, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

21, annale 2011

ON PRESENCE, a cura di E. Pitozzi

22, annale 2013

REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE, a cura di M. De Marinis

23, annale 2014

DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAİL ČECHOV e RUDOLF STEINER, a cura di E. Faccioli
SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO. SOCIETÀ, IDENTITÀ, POSTMODERNO, a cura di T. Grammatàs e G. Tentorio

24, annale 2015

LA TERZA AVANGUARDIA. ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA, a cura di S. Mei

25, annale 2016

LA REGIA IN ITALIA, OGGI. PER LUCA RONCONI, a cura di C. Longhi

26, annale 2017

PENSARE IL TEATRO. NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES, a cura di M. De Marinis e R. Ferraresi

27, annale 2018

TEATRI DEL SUONO, a cura di E. Pitozzi
TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI, a cura di R. Ferraresi

28, annale 2019

LEO DE BERARDINIS OGGI, a cura di L. Mariani e C. Valenti